**Mircea Mihăies ^ Cărţile crude**

Jurnalul intim si sinuciderea

Ediția a Ii-a revăzută

© 2005 by Editura POLIROM, pentru prezenta ediție

**www.polirom.ro**

Editura POLIROM

Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506 Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33, O.P. 37; P.O. BOX l-728, 030174

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României: MIHĂIEŞ, MIRCEA**

**Cărţile crude: jurnalul intim şi sinuciderea** /

Mircea Mihăieş. ^ Iaşi: Polirom, 2005

ISBN: 973-46-0123-7

82.09 821.135.1.09

Printed in ROMÂNIA

POLIROM 2005

**Cuprins**

*Jocul memoriei şi al întâmplării*..... 7

*Jurnale de dincolo de mormânt (I)* ..... 12
*Jurnale de dincolo de mormânt (II)* ..... 49
*Al treilea cer*..... 85
*Imaginile eului: Arta (autoportretului* ..... 113
*Retorica ficțiunii şi a realității* ..... 144
*Cutia neagră*..... 166

Jocul memoriei şi al întâmplării

Trăim sub o avalanşă de cărți, sub o avalanşă de biografii, de jurnale, de memorii. Trăim cu frenezie în viața altora. Trăim prin procură, în zilele şi în nopțile unor scriitori (dar nu numai scriitori: politicieni, artişti, vedete de film...) care au avut răbdarea şi harul şi lipsa de umor de a-şi transcrie propria viață. De a şi-o transcrie cu o încăpățânată migală, cu un respect aproape mistic față de propria biografie.

Genul autobiografic a debutat fără pretenția literarității.

Fără orgoliul de a fi mai mult decât era. Agendă, memoriu, carnet, jurnal ^ primele scrieri (auto)biografice ^ se aflau mai aproape de contabilitate decât de literatură. La unii autori, în chip premeditat, ele continuă să rămână ceea ce fuseseră inițial : o variantă a zânei celei frumoase persecutată de surorile mai mari.

Doar veacul al nouăsprezecelea, când voga literaturii confesive a atins incandescența, a modificat statutul acestei Cenuşărese ce-şi pierduse orice speranță. Prin Tolstoi, prin Baudelaire, prin Amiel sau prin Stendhal, autobiografia dobândeşte un lustru nobiliar. In parte pentru că naşii săi erau ei înşişi personaje ilustre, în parte şi pentru că specia ajunsese la un moment de criză. Asemeni personajului din Antichitate, nu avea decât două soluții: ori să învingă, ori să moară.

Genul autobiografic n-a murit, iar Amiel a arătat că el se afla mai în puteri decât oricând. Proliferând monstruos (şaptesprezece mii de pagini, record mondial ce părea de neegalat...

până la Claude Mauriac, un obsedat al genului, care ajunsese, în 1992, la optsprezece mii de pagini publicate!), jurnalul intim a devenit un fel de specie-pilot a autobiograficului. Formulele, structura, tonalitățile s-au mai relaxat, iar unicitatea existenței e dublată, adeseori, de repetabilitatea *înscrisului* autobiografic, iscând nu puține paradoxuri: jurnalul intim al lui Tolstoi, cel „oficial", aflat la vedere şi la îndemâna oricăruia din membrii familiei, e dublat de unul „doar pentru mine"; mai aproape de zilele noastre ^ şi din cu totul alte

raţiuni -, o vedetă de film, precum Shirley MacLaine, nu se mulţumeşte să-şi publice doar o singură (auto)biografie, ci ^ până în 1993 ^ nu mai puţin de şapte! Biografii din ce în ce mai „autorizate", nuanţând şi remodelând aceleaşi evenimente până la disoluţia totală.

Am ajuns, aşadar, într-un moment în care literatura autobiografică a atins o culme a popularităţii şi, de ce nu, chiar a valorii estetice. Invazia masivă de jurnale, memorii, autobiografii răspunde în primul rând unei nevoi psihologice: o nevoie de exhibare a eului adânc, de mărturisire şi de confruntare cu un nevăzut *alter-ego,* presimţit între necunoscuţii cititori ai acestui fel de literatură. Preocuparea estetică e vizibilă abia într-a doua instanţă, când barierele de comunicare au fost înlăturate. Abia atunci, după ce tensiunea luării în posesie a intimităţii *celuilalt* şi-a redus intensitatea, se poate vorbi de o componentă estetică: de o aspiraţie mai degrabă secretă decât conştientă a scriitorului.

De cele mai multe ori, cititorul de literatură confesivă speră să descopere, dincolo de autor, personajul. Rousseau, Musil, Thomas Mann erau, desigur, scriitorii unor jurnale. Dar ei mai erau şi fascinante personaje, învăluite în misterul unei ficţiuni ivite din aglomerarea implacabilă de fapte cotidiene. *Zi-de-zi-ul* devenea, pe neobservate, ambasadorul absolutului. Bolile lui Stendhal se identificau cu însăşi Boala, iar neliniştile cotidiene ale lui Camus ^ cu simptomele metafizicului, zbaterile Virginiei Woolf nu erau decât eşantioane din marea Nevroză a secolului, iar obstinaţia unui Radu Petrescu de a nu publica nimic ^ o formă implicită a Rezistenţei scriitorului.

în vremea din urmă, şi mai ales în Europa Centrală şi Răsăriteană, accentele s-au modificat. Ele nu mai cad pe viaţa intimă a *scriitorului.* Experienţele pur livreşti nu mai impresionează pe nimeni. „Aventura spiritului" sau doar „a cărţii", „căutarea absolutului", „descoperirea lumii ascunse a eului" par uitate, prăfuite subiecte de arhivă. Setoşi de propria noastră istorie, ţinută la secret până acum, vrem să descoperim aventurile individului confruntat cu lumea. Experienţa închisorilor comuniste, exilul, dedesubturile vieţii politice totalitare au devenit, astăzi, teme predilecte. Atât pentru autori, aflaţi la ora, poate tardivă, dar binevenită, a reconsiderării sertarelor, dar şi pentru cititori, care descoperă cu uimire un continent scufundat chiar sub propriile lor picioare.

Nu trebuie pierdută din vedere dimensiunea axiologică pe care literatura autobiografică tinde s-o impună întregii scări literare. Sub presiunea unor mărturii cutremurătoare, vechile ierarhii sunt supuse unor atacuri nemiloase. Discreta reierarhizare valorică se produce sub impulsul noilor tematici biografice, în care documentul se transformă ^ cel puţin la unii dintre autori ^ în mod miraculos în operă de mare expresivitate estetică.

Fusesem obişnuiţi să măsurăm valoarea unui autor în funcţie de

adâncimea... estetică a trăirilor sale metafizice. Iată că suntem obligați să luăm act de precizia cu care el descrie locuri, întâmplări, personaje aruncate de destin în vâltoarea unei istorii nemiloase. Arta scrierii a fost surclasată de arta rememorării. Vedetele momentului sunt, din această perspectivă (într-o sincronizare târzie cu voga din Occident a literaturii carcerale ori a scrierilor „samizdat" ale autorilor est-europeni), un Ion Ioanid, o Lena Constante, un I.D. Suciu. Autori practic necunoscuți (primii doi) ori vag ştiuți (al treilea) care, în ceasul al doisprezecelea, cunosc o glorie literară cu totul ieşită din comun.

în ciuda unor particularități pronunțate, specia (autobiograficului se defineşte prin raportarea la una din problemele-cheie ale literaturii confesive: sinceritatea. Acesteia i se adaugă aproape instantaneu o alta: fidelitatea rememorării. Dacă citim uluiți sutele de pagini în care Ion Ioanid îşi aminteşte cu o exactitate de-a dreptul halucinantă nume şi situații pe care o memorie obişnuită nu le poate reține, nonşalanța cu care Nina Berberova, autoarea unui bestseller mondial, *Sublinierile îmi aparțin,* trece peste evenimentele revoluției din 1917 şi pe lângă marile personaje prinse în vârtejul istoriei, provoacă, în cel mai bun caz, suspiciuni. Realizezi că viața e „cântărită" cu unități de măsură nu numai diferite, ci şi contradictorii şi că *subiectivitatea* este, de fapt, forța dominantă a oricărei scrieri.

E de-a dreptul şocant să constați că Ion Ioanid evocă până şi atrocitățile ultimului obscur temnicer, în timp ce Berberova nu găseşte prilejul să spună două vorbe despre marii torționari ai utopiei comuniste de primă oră. E, poate, un simplu joc al întâmplării şi al memoriei, însă şi o concepție cu totul diferită asupra a ceea ce înseamnă, în înțelesul larg al cuvântului, ideea de memorie, de confesiune, de intimitate.

Fiecare dintre aceste repere, cărora li se adaugă un altul, cel de temporalitate, şi un al cincilea, cel de subconştient, sunt etape intermediare ale marii aventuri confesive. Fireşte, cititorul le percepe într-o înlănțuire a simultaneităților, operând propria selecție subiectivă. Lectura de identificare, atât de dragă poeticienilor deceniului al şaptelea, se impune, fatalmente, ca formulă ideală de investigare critică.

In ce măsură nişte texte explicit autoreferențiale, cantonate în biografism, îl mai seduc astăzi pe cititorul hărțuit de agresivitatea unui cotidian inflamat? Răspunsul nu e prea greu de dat. Aflat sub presiunea unor forțe incontrolabile, lectorul contemporan se reîntoarce, plin de speranță, la sursele primare ale literaturii: acolo unde ea reprezintă experiența directă, nemijlocită, a unui individ.

Desigur, e ceva religios în această revenire nepremeditată la origini. Şi poate nu întâmplător Sfântul Augustin e unul dintre primii autori de literatură

„memorialistică" ^ dacă suntem dispuşi, fireşte, să acordăm termenului şi o accepțiune spirituală. Dar ce altceva decât o aventură spirituală sunt cele trei mii de zile în închisorile comuniste ale Lenei Constante? Ce altceva rememorarea lui Ion Ioanid, în clipele când ființa sa fizică era anihilată, redusă la consistența abia pâlpâitoare a unui simplu număr ce migra, după logica sadismului torționarilor, dintr-o închisoare în alta ? Ce altceva splendidele pagini ale memoriilor lui Argetoianu, acest uluitor portretist ivit din adâncurile prea-balcanicei noastre vieți politice ? Sau filozofia nevrozei care alcătuieşte în jurnalul „tinerei greu de mulțumit", Jeni Acterian, un fascinant „desen în covor" al chinurilor şi zbaterilor spiritului creator ce nu-şi găseşte drumul? Ce altceva scriitura contorsionată a unui Drieu la Rochelle, care-şi inventariază în jurnalul intim motivele pentru care ^ om de onoare, însă om căzut ^ trebuie să se sinucidă? Ce altceva infinita delicatețe a unei pagini din jurnalul Sylviei Plath, dar o delicatețe la capătul căreia se deschide tărâmul sterp al unei morți năpraznice?

Din toate aceste motive, ocolul prin şi alături de mecanismele constituirii jurnalului intim ca specie literară e mai mult decât un simplu exercițiu de poetică. Nu exemplaritatea destinelor, nu intensitatea tensiunii lăuntrice ^ oricât de spectaculoase, literar, ar fi acestea ^ sunt, în cele din urmă, relevante.

Ci ideea că, supusă presiunilor multiple ale istoriei, fragila ființă a scriitorului continuă să pâlpâie. Şi că atâta vreme cât memoria nu îl va părăsi şi nu ne va părăsi, mai există încă speranță.

Speranța ^ cel puțin ^ că, descriindu-l, disecându-l, izolându-l, răul poate dispărea. Măcar pentru un timp. Măcar atâta vreme cât întoarcem filele unei cărți. Ale unui jurnal intim.

Artă a portretului şi depozit al senzațiilor, jurnalul intim invocă un timp şi evocă un spațiu. Crucificat între aceste două fatalități ale existenței sub-lunare, el îşi va dezvolta, pe lângă o evidentă expresivitate, şi o subtilă tehnică a autoapărării.

O platoşă paradoxală, în care cuvintele se ascund îndărătul altor cuvinte, iar imaginile se cheamă, peste obstacolul atât de fragil al timpului, al datei, unele pe altele. O cursă nebunească, iscată ca din senin, din înseninarea involuntară a spiritului care se mărturiseşte într-un confesional obscur, neştiut, ce-şi construieşte propria biserică pe măsură ce prinde el însuşi contur. Enigma jurnalului intim ^ dacă există vreuna ^ nu poate fi descifrată dacă nu vom începe investigarea cu exteriorul: cu nevăzuta, mortuara catedrală de cuvinte care îl ține prizonier.

**Complexul lui Faust**

Dacă ia drept reper sinceritatea, şi numai sinceritatea, instituită ca zeitate supremă a textului ^ aşa cum o face în destule cazuri şi în destule exegeze pe marginea lui -, jurnalul intim riscă să nu poată fi definit. Riscă, altfel spus, să-şi piardă specificitatea şi structura, pus în situația de a nu-şi putea motiva premisele. Luptă permanentă împotriva perisabilității, suferind de un adevărat complex al lui Faust („Clipă, opreşte-ți zborul!"), jurnalul nu reuşeşte să evite lucrul de care se teme cel mai mult: spaima de moarte şi moartea.

Martor, în regimul diurnului, al luminozității, el este, în nu mai mică măsură, *un gen funerar.* Precipitarea scriiturii *diariste,* abrupteţea şi serialitatea ei sunt dovezile atracției fatale a morții. Fragmentarismul, ritmul sacadat, nefinitudinea depun mărturie pentru traiectoria pe care el se angajează cu un fel de resemnare tragică.

Ca orice lucrare din specia biograficului, jurnalul intim pendulează între *auto-dezvăluire* şi *auto-camuflare (self-disclosure* şi *self-concealment*, în terminologia lui Herbert Leibowitz[1]).

Termenii sunt, desigur, relativi şi, la rigoare, interşanjabili.

Ponderea unuia sau altuia din ei depinde de subiectivitatea instrumentelor de analiză.

Din perspectivă psihologică, *dezvăluirea* va prevala asupra *camuflării,* pe când o cercetare psihanalitică va favoriza ceea ce autorul încearcă să ascundă, în defavoarea a ceea ce vrea să scrie.

Din punctul de vedere a ceea ce urmează a fi demonstrat în capitolul de față, ambele sunt manevre derizorii, simple ocolişuri,

artificii retorice decurgând din încercările genului de a-şi constitui propria poetică. Ele încearcă să rezolve de pe pozițiile imediatului ceea ce, în fapt, aparține eternității. Prin astfel de strategii (stratageme provenind din dificultatea stabilirii unei identități precise), jurnalul intim îşi depăşeşte condiția obiectivității non-literare, intrând în domeniul ficțiunii.

Raporturile jurnalului intim cu moartea pot fi clasificate în trei categorii: relații referitoare la identitatea autorului, relații privitoare la promisiunea jurnalului de a face concurență morții, opunându-i-se, şi relații atestând supraviețuirea textului ca atare. Numai în ultimul caz, când el reuşeşte să se sustragă uscăciunii *documentului* şi impersonalității *documentarului,* ficțiunea jurnalieră are şanse de a învinge.

**Tema autorului**

în plan formal-teoretic, problema morții e la fel de relevantă ori irelevantă ca oricare altă chestiune luată în discuție de filozofie, în celebra *Apărare,* Socrate

bagatelizează semnificația morții, substituindu-i caracterul irevocabil de paradox ori de silogism, transformând-o într-o simplă materie brută a filozofării:

Iar eu aş săvârşi într-adevăr ceva groaznic dacă, după ce atunci când m-au rânduit într-un post arhonții pe care voi i-ați ales ca să-mi comande la Potideea, ca şi la Amphilopolis şi la Delion, acolo unde m-au aşezat acolo am rămas, ca şi oricare altul, înfruntând primejdia morții, acum, în schimb, când Zeul îmi rânduieşte, după cum am socotit şi înțeles eu, că trebuie să-mi petrec viața cugetând şi scrutându-mă pe mine şi pe alții, acum eu, temându-mă de moarte sau de orice altceva, mi-aş părăsi postul. Acesta ar fi un lucru groaznic şi, într-adevăr, pe bună dreptate aş fi dus la închisoare sub cuvânt că nu cred în zei, de vreme ce n-aş da crezare oracolului şi m-aş teme de moarte şi aş socoti că sunt înțelept fără să fiu.

Căci să te temi de moarte, cetățeni, nu este nimic altceva decât să-ți închipui că eşti înțelept fără să fii; înseamnă să crezi că ştii ceea ce nu ştii[2].



Un pariu asemănător îl face şi autorul de jurnal în clipa când începe să scrie: el crede că ştie ceea ce nu ştie, el crede că va ieşi învingător din confrutarea cu moartea.

Fără îndoială, orice act de creație este o sfidare a morții.

Insă nici unul nu e atât de direct, atât de nemediat ^ atât de imprudent şi de lipsit de apărare ^ precum jurnalul. In fond, problematica morții apare în jurnal cel mult ca o temă a autorului. Aşadar, un laitmotiv cultural. Experiența morții nu poate fi trăită şi resimțită de cel care scrie în afara actului scrierii.

Altminteri ^ ca în cazul sinucigaşilor -, ea ar pătrunde nemijlocit în scris, adică în viață, şi ar anula-o cu brutalitate. în felul acesta, am ajunge la o imposibilitate logică, la o existență şi la o non-existență funcționând după aceleaşi legi.

**A gândi moartea**

Neputând să trăiască moartea, scriitorul o *gândeşte.* El îşi precizează propria poziție, descoperind în ea însemnele identității. Specie hibridă ^ nici ficțiune sută

la sută, nici document în întregime -, jurnalul îşi caută, inconştient, originile. Spre deosebire de autobiografie, în care jocul memoriei modelează şi remodelează la nesfârşit formula scrierii, jurnalul se constituie dintr-o bătălie surdă cu timpul. Adică o bătălie cu moartea.

în drumul jurnalului se ridică, invariabil, un obstacol de netrecut: propria sa origine. Ea limitează în dublu sens mişcările în timp ale autorului. Mai întâi, pune o piedică evocării nezăgăzuite a timpului trecut: în cazul că ar fi un gen al rememorării „lungi", el şi-ar modifica identitatea, transformându-se în autobiografie sau în amintire.

Provenind, generic, din proză, jurnalul moşteneşte destule din limitările acesteia. (Nu se cunosc jurnale în versuri, deşi autobiografii rimate există. Mai mult decât atât, poeții îşi scriu jurnalele în proză, trădându-şi astfel vocația esențială ^ exemplele sunt nenumărate, de la Baudelaire la William Carlos Williams şi Sylvia Plath.) în orice caz, faptul brut, primar, cel

care dă marca vieții, este preponderent. Altfel spus, imaginarul se află în relație de dependență față de real.

Nu e mai puțin adevărat că „invenția" de tip literar poate, în anumite scrieri autobiografice, să pună în umbră efectul de real. Când implicarea autorului e atât de mare, când patosul rostirii covârşeşte soliditatea faptelor relatate, întâlnim acel ciudat amestec de planuri care, într-o carte din 1982, e descris de Albert Stone astfel:

Nu sunt deloc satisfăcut de tendința de a trata autobiografia ca pe o subspecie a literaturii imaginative şi astfel să se pună accentul pe procesul, la fel de important, al recreației istorice, al argumentului ideologic şi al expresiei psihologice. *Viața,* şi nu *Literatura* este semnul cu o capacitate de includere superioară, iar el ar trebui plasat deasupra intrării în casa autobiografiei[3].

**Chimie şi spirit**

Citatul de mai sus poate fi contracarat doar cu multă dificultate. El rescrie, cu implacabilitatea enunțului bazat pe statistică, un fapt, o realitate, o situație care sfârşesc într-o fundătură.

Pe de altă parte, e la fel de greu de susținut o asemenea teză, câtă vreme ea lucrează cu generalitățile. întotdeauna va exista o excepție care se va sustrage realității şi regulii instituite de către aceasta. Deşi evidența aserțiunii lui Stone pare a se impune de la sine, la o a doua privire nuanțările devin nu doar necesare, ci şi obligatorii. Şi asta nu doar pentru că jurnalul intim (ca subspecie

a autobiograficului) rezumă o viață, ci pentru că este un caz particular al acesteia.

E un fel de a spune, pentru că *viața* devine, aici, un termen metonimic: fragmente din ceea ce autorul numeşte viață, viață proprie. Indeterminat la un capăt (nu există jurnale care să acopere viața scriitorului din prima clipă a naşterii sale), el e predeterminat la celălalt: de faptul brut al morții.

în acelaşi timp, ar fi o exagerare să vedem lucrurile aşa cum le văd îndeobşte fanaticii teoreticieni ai câte unei idei: adică,



pretinzând că descoperim pretutindeni corelații şi determinări precise. Viața e mult mai complexă ^ şi ea nu poate fi redusă la forma restrictivă a biografiei sau autobiografiei.

Viața e şi chimie ^ pe când autobiografia pretinde a fi, mai presus de orice, spirit. Nu e, aşadar, exagerat să susținem că moartea *rotunjeşte* sensurile jurnalului, cel puțin în măsura în care sancționează biografia. *Efectul de real* (studiat mai ales de către poeticienii francezi, de la Gârard Genette la Jean Rousset) are în vedere şi această, adeseori ultimă, ipostază ^ în care moartea oglindeşte viața.

Aspectul meditativ (orice jurnal meditează asupra trecutului, analizând, fie şi inconştient, impactul timpului asupra existenței) se leagă indestructibil de obsesia morții. De altminteri, această relație a inspirat o întreagă simbolistică. Interdeterminarea viață-moarte e, prin reflexie în literatura confesivă, un pact al adâncimilor care comunică prin semne.

Meditația presupune răgazul, repausul, un fel de „moarte în timpul vieții"[4], după o expresie memorabilă a lui Vladimir JankeleVitch. Se ştie că portretele Sfântului Ieronim purtau adeseori în epigraf inscripția *Cogita mori!,* iar celebrul tablou al lui Domenico Fetti, *La Meditazione,* este reprezentarea alegorică a înțelepciunii meditând, într-o postură de metafizică reculegere, asupra unui craniu[5].

Urmând sugestiile lui Jankelevitch, se constată că, în realitate, legătura dintre înțelepciune (adică rațiunea gânditoare) şi Moarte este o relație caducă. în

viziunea autorului *Ireversibilului şi nostalgiei,* nu există nici un motiv de a gândi pe marginea morții, pentru simplul şi implacabilul fapt că nu e nimic de descoperit în ea! Orice meditație care-şi propune să adâncească misterele, legendarele mistere ale morții, nu poate fi decât o *marginalie,* o alunecare pe contur, o aproximare subiectivă, hazardată si oricând contestabilă a exteriorității ei.

Or, procedând în felul acesta, ieşim din regula filozofării şi conferim memoriei un rol prea mare prin comparație cu cel al gândirii. Distanța astfel creată instituie o nouă identitate, o tensiune de pe urma căreia profită orice discurs biografic. Sumă nu numai a unor situări în real, în social, ci şi în timp, jurnalul

intim conține, în filigran, întreaga istorie a inițierii în moarte a scriitorului.

însă aşa cum există o insignifianță a jurnalului intim, există şi o lipsă de importanță, o im-ponderabilitate ontologică a morții: pe cât de importantă, capitală chiar, ca act biologico-fiziologic, pe atât de ambiguă ca subiect al meditației. Ceea ce filozofii numesc *moarte* este, de fapt, aproximarea ieşirii din scena minții. Totul e relevant, în regimul confesivului, ca şi în regimul vieții, atâta timp cât se desfăşoară în zona vizibilă, aproximabilă prin simțuri.

**Inventarul morţii**

De ce relația dintre jurnalul intim şi moarte este, totuşi, atât de importantă? în primul rând, pentru că moartea e parte a acestuia, un *main ingredient,* o componentă de bază, dacă nu chiar punctul de fugă, ținta involuntară spre care se îndreaptă.

Când Jean Rousset avansa ipoteza absenței destinatarului în cazul jurnalului intim[6], el viza, desigur, pactul secretului care, mai ales în secolul al XlX-lea, intra în regula jocului.

Chiar în cazul jurnalelor intime necunoscute, păstrate de către autorii lor într-o taină nesfârşită, ele participă la un enigmatic *inventar al morții.*

Pomenind de insignifianță ca factor comun al jurnalului intim şi al morții, aveam în vedere o anumită disperare, comună amândurora. Când, în 1905, Gide scrie: „Je m'impose d'y ecrire n'importe quoi, mais regulierement chaque jour", el dezvăluie nu un secret al creatorului, ci o taină a jurnalului[7].

Aşadar, în jurnalul intim, mai importantă decât conținutul e frecvența: scrierea jurnalieră trebuie să respecte cu sfințenie regulile duelului cu clipa şi, indirect, cu moartea. în măsura în care aceasta din urmă e lipsită de semnificație, opera diaristului este, la rându-i, privată de luxul sensurilor pline

de adâncime. Fără îndoială, însă, că acest raport nu poate fi redus la valoarea negativă pe care simpla juxtapunere aritmetică o presupune.



Dacă luăm în calcul doar jurnalele în care moartea este o obsesie permanentă, ba chiar subiectul predilect al meditației, lucrurile se complică. Din acest punct de vedere, există *jurnale ale spaimei de moarte* (Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Franz Kafka) *şi jurnale ale fascinației morții* (Amiel, Stendhal, Pavese, Sylvia Plath).

Cele dintâi conotează femininul, fiind jurnale ale unor naturi scriitoriceşti din specia *anima.* Pentru ele, moartea este judecătorul suprem, anunțând şi amenințând cu nemiloase represalii.

Torturile infinite la care se supune Virginia Woolf au întotdeauna o motivație irațională ^ sau, mai degrabă, motivația creează un scenariu al iraționalității care guvernează existența scriitorului.

Presimțirea morții nu e doar o temă literară, ci tema însăşi a vieții ^ prin acel soi de paradox care a motivat-o pe autoare să-şi asume, tragic, obsesiile literare. Femeia în negru, din ultima parte a vieții scriitoarei, e proiecția unui personaj fictiv, care iese din paginile jurnalului şi intră în viață.

A doua categorie de jurnale atinge, în multe privințe, specia patologicului. Morbiditatea, plăcerea de a descrie cu mii de amănunte pătrunderea (fizică, psihică) în moarte nu țin neapărat de o vârstă a autorului. Obsesia morții (şi a heraldului ei, bătrânețea) se insinuează în pagină, pe care o ocupă cu o agresivitate războinică, sabotând ocupația de bază a scriitorului :

După 35 de ani, eşti ispitit cu uşurință să pui pe seama vârstei cel mai mic efect al oboselii şi chiar să-i sporeşti durata prin a nu-l considera mai întâi drept mesager.

Lipsa mea de vlagă din aceste zile (în curând se vor împlini trei săptămâni de când durează), m-a făcut să încep a crede, la modul serios, că nu-mi voi reveni din ea niciodată[8].

In formule ezitante, adeseori contradictorii, obsesia morții controlează, pe nebăgate de seamă, cea mai mare parte a jurnalelor scriitorilor. Dacă una din motivațiile jurnalului ^ o motivație ades mărturisită ^ este şi dorința de a dubla opera, de a oferi argumente suplimentare pentru ceea ce n-a putut, n-a ştiut sau n-a vrut să scrie în segmentul de ficțiune al creației, în aceeaşi măsură există şi-o luptă nemărturisită cu moartea.

JURNALE DE DINCOLO DE MORMÂNT (I)

Orice autor scrie cu gândul că rândurile sale vor înfrunta timpul. La fel, jurnalul intim e o încercare reînnoită de a transmite posterității mai mult decât scrisul său: propria viață.

*Istoria vieții,* care, la Katherine Mansfield, vrea să fie una „a fiecărei zile", în *Pseudo-jur naiul* lui Anton Holban nu aspiră decât la expresivitatea fragmentului, iar la Camil Petrescu nu e decât un conglomerat arbitrar de *note zilnice.* în fiecare din aceste cazuri ^ şi în multe altele ^ inventarierea mersului şerpuit al zilelor devine, inevitabil, şi o istorie a morții.

**Tensiuni, traume, obsesii**

Cât din certitudinea morții pătrunde în jurnalul intim? încercare disperată de a înfrunta eternitatea, jurnalul face, de fapt, un joc pervers. El mizează mereu pe speranța că va înşela moartea. Moartea care, ca întotdeauna, este o valoare abstractă si colectivă, nu o formă a sancțiunii resimțită individual ^ chiar dacă forma ei de manifestare e particularul, şi nu generalul.

In fapt, există *morți,* şi nu o singură moarte. După teoriile lui Frazer (mai ales în *Zeul, care moare)* sau ale lui Hocart *(Death Customs),* teama de moarte este mai puțin evidentă la omul societății arhaice decât la membrul colectivităților evoluate.

Nu e greu să descoperim, prin urmare, o *dimensiune culturală* a morții. întreaga cultură ar putea fi, într-un anumit sens, încercarea omului de a conştientiza şi de a se sustrage morții.

Pentru autorul de jurnale intime, caracterul secret al scrierii anihilează o parte din presiunea colectivității. Tensiunile, traumele, obsesiile tribului implantează în individ teama de moarte.

Abstragerea, izolarea, într-un cuvânt, recluziunea asigurată de secret anulează ceva din forța inhibitorie a pulsiunilor tribale. Pentru anumite spirite maladive, cuvintele lui M. Mauss pot fi uşor explicate, schimbând doar sensul de acțiune al amenințării morții. Pentru Mauss, „în cazul multor indivizi, moartea e cauzată brutal, elemental... doar pentru că ei ştiu sau cred (ceea ce e totuna) că vor muri



în mod analog, multe drame ale scriitorilor se explică prin obsesia inițială a unei tragedii pe care şi-o imaginează ori despre care ştiu că o vor trăi. în acest

caz, de altfel foarte răspândit, se poate spune că, într-adevăr, cuvintele atrag realul, întortocheatele obsesii ale lui Kafka, lungile stări de disperare care alternează cu scurte momente de optimism nemăsurat sunt un exemplu perfect al atracției morții la mulți dintre autorii de jurnale. Pentru un demers de natură poetică, nu e fără folos următoarea întrebare: în ce măsură obsesia morții conferă literaritate genului ca atare? Răspunsul, ca în orice chestiune legată de aspectele normative, prescriptive, ale textului literar, nu e simplu. în plus, el riscă să devină irelevant prin analogie: obsesia morții poate conferi literaritate jurnalului în măsura în care literatura admite, ca un caz particular al ei, jurnalul intim!

Cu adevărat relevantă e o altă ipostază: jurnalul e un gen care, în mod programatic, se opune morții. Cu alte cuvinte, acceptarea ipotezei că el apare nu pentru a dubla celelalte genuri confesive (autobiografia, corespondența, biografia, carnetele), ci pentru a deveni un partener în neîntrerupta competiție viață-moarte.

Un caz particular al acestei relații este cel al sinucigaşilor.

Fie că e vorba de Virginia Woolf, de Kafka, de Sylvia Plath sau de Pavese, sinucigaşul transformă o temă a literaturii într-un atac anti-existență. Față de sinucigaşul „comun", tradițional, clasic, aşa cum apare el descris în studiile despre societățile Orientului Mijlociu, pentru care sinuciderea este un act de onoare, la scriitorul european el traduce o disperare existențială. Moartea nu vine ca o ispăşire, ci ca o eliberare.

Actul sinuciderii

sancționează totodată transcendența absolută a societății. Acolo unde societatea se afirmă în detrimentul individului, acolo unde individul resimte în acelaşi timp această afirmare ca mai veridică decât aceea a individualității sale, atunci refuzul şi eroarea morții se estompează, se lasă învinse[10].

Prin astfel de afirmații ne întoarcem la concepția tradiționalist-burgheză asupra societății. Potrivit acesteia, individul are



un loc al său bine stabilit, el fiind o piesă cu un rol precis în economia simbolică a micro-universului social. Orice ieşire din schemele rigide ale acestuia provoacă o dramă, o tensiune şi o modificare ce atrag după sine tragedia.

Jurnalele sinucigaşilor pot fi cuprinse în categoria numită de către Jean Rousset drept Jurnale cu autodestinație"[11]. Chiar dacă Tolstoi nu figurează în această categorie, obsesia sinuciderii şi a morții sunt atât de vii în jurnalele sale, încât el poate fi considerat un prototip al scriitorului pentru care jurnalul este locul ideal al dialogului cu moartea.

Jurnalul cu autodestinație respectă în cel mai înalt grad *clauza secretului.* Autorul dobândeşte astfel nu doar exclusivitatea lecturii, ci şi posibilitatea deschiderii unui dialog intratextual.

Autorul din această categorie (căreia îi asociem şi pe Kafka, Pavese şi Virginia Woolf) privilegiază meditația care porneşte de la notații anterioare. Transformat într-un fel de scriere care se alimentează din propriile obsesii, jurnalul consfințeşte un deces care, în fapt, n-a avut loc: excluderea definitivă a celui de-al treilea personaj, care poate fi sau nu un martor exterior.

Sinuciderea e piatra unghiulară a mai tuturor dezbaterilor religioase creştine ^ şi mai ales a dogmei catolice. Refutat, îndeobşte, ca un păcat capital, actul sinuciderii nu s-a bucurat de o dezbatere pe măsura violenței cu care dizlocă părți din realitate.

Şi totuşi, în ciuda interdicțiilor, în ciuda blestemului bisericii, extrem de mulți scriitori se sinucid. Ce forță mai puternică decât educația religioasă, mai puternică decât experiența culturală şi mai puternică decât instinctul de conservare îi împinge la gestul fatal?

**Spaţiul ispitei suicidare**

Prea puțini dintre scriitorii autori de jurnale sunt şi teoreticieni ai sinuciderii. Chiar dacă moartea ocupă un loc important în dezbaterile lor intime, aceasta e percepută drept un fapt metafizic. Nimic concret, nimic legat de imanentul vieții de fiecare zi.



Oroarea de sinucidere a fost statuată de către primii filozofi europeni, în special de Platon şi descendenții săi. Mai mult:

Există şi câteva categorii umane a căror etică presupune o anumită aversiune față de sinucidere, cum sunt, de exemplu: evreii din Vechiul Testament, budiştii, orficii, dar şi în cazul lor există un număr destul de mare de excepții *admise* şi justificate şi nici un principiu de neclintit[12].

Paul-Ludwig Landsberg constată că problematica morală apare acolo unde există un *spațiu al ispitei.* Doar tensiunea interzisului, a actului sancționat de lege (e vorba, de obicei, de Legea divină, considerată un fel de arbitru suprem, necontestat şi, în principiu, incontestabil) poate crea o forță capabilă să înfrângă ceea ce Tribul interzice în mod imperativ.

Sinuciderii i se opune nu doar religia. Teritoriul laic îşi produce ^ uneori cu o risipă de energie şi chiar de imaginație ^ propriile mecanisme anti-suicidare. Pentru filozofia morală, sinuciderea a fost întotdeauna mai mult decât o piatră de încercare ^ a fost creatoarea unor momente de cumpănă care s-au aflat la originea atâtor polemici incendiare.

Prin raportarea la ea s-au selectat „tradiționaliştii" ^ adică supuşii dogmei -, cei care cereau, când doar imperativ, când de-a dreptul isteric, supunerea în fața Legii şi, pe de altă parte, în directă opoziție activă, „iconoclaştii".

De la Camus, cel care, în *Mitul lui Sisif,* consideră sinuciderea drept singura problemă veritabilă a filozofiei, până la Jankelevitch şi ale sale marginalii în care nostalgia, ireversibilul, imprecizia „nu-ştiu-ce"-ului se amalgamează insesizabil, s-a deschis un evantai policrom.

Pozițiile acestea, deşi contrare, reuşesc să evite extremismele: în procesul analizei, nuanțările alterează inevitabil rigiditatea ipotezelor. însuşi faptul că această chestiune e discutată, interpretată, supusă ^ măcar din rațiuni de „tehnică a demonstrației" ^ dubiului arată că implicațiile ei nu au încetat să seducă nici moralişştii, nici teologii şi nici pe simplii analişti ai adâncimilor psihicului uman.

In spirit postmodernist, acest lucru poate fi pus pe seama detabuizării şi a intrării în ordinea firească a gândirii. în acelaşi spirit, dar fără a ignora şi posibilele sale antecedente istorice, lunga listă a răzvrătiților cuvântului şi a contestatarilor impenitenți, gândirea ştie că îşi poate permite luxul de a se comporta firesc în însuşi spațiul nefirescului.

**Soluţii parţiale sau non-soluţii**

Statisticile sunt întotdeauna relative, însă obstinația lor de a pretinde că spun adevărul nu poate fi ignorată cu desăvârşire.

Cifrele arată că bătrânii şi tinerii sunt categoriile cele mai expuse gestului extrem. Nici autorii de jurnale nu se sustrag acestei reguli. Matematica sinuciderii spune că marii dezertori din tărâmul vieții sunt, de obicei, obsedați de autosuprimare încă din tinerețe. Şi Cesare Pavese, şi Virginia Woolf, şi Sylvia Plath reproduc, în confesiunile lor, cu o înspăimântătoare fidelitate, obsesiile morții şi ale sinuciderii.

Jurnalul de adolescență al Sylviei Plath captează, ca într-un roman gotic, întreaga învolburare a primelor ispite suicidare:

Mi-e teamă. Nu sunt rezistentă, ci vulnerabilă. Simt în fundul orbitelor o cavernă amorțită, paralizată, o groapă infernală, o maimuțăreală găunoasă. Nu gândesc niciodată. Nu sufăr niciodată. Nu scriu niciodată. Vreau să mă sinucid,

să scap de răspundere, să mă târăsc înapoi, abject, spre pântece. Nu ştiu cine sunt, unde mă duc ^ şi tot eu trebuie să găsesc răspunsurile la aceste întrebări oribile. Tânjesc după dezertarea nobilă din libertate, sunt slabă, obosită, revoltată împotriva solidei, constructivei credințe umanitariste care presupune un intelect şi o voință sănătoase şi active. N-am unde să plec ^ n-am o casă, unde să mă smiorcăi şi să țip, nebună grotescă, în fustele mamei -, n-am bărbați şi aş vrea mai mult decât oricând să le aud sfaturile aspre, finale, paterne ^ şi nici bisericii, care e liberală, liberă ^ nu, mă întorc epuizată la dictatura totalitară în care sunt absolvită de orice responsabilitate personală şi mă pot sacrifica într-un «avânt de altruism» pe altarul Cauzei cu C mare[13].

Spaima, inconsistența psihică transformată în inconsistență fizică descriu întreaga teroare a inadaptării la lume. Atracția cvernei ^ substitut al pântecului matern primordial ^ transformă realitatea într-o prezență insuportabilă. Gândirea şi scrierea sunt primele victime ale conştientizării obligației de a fi responsabil.

Scrisul, ca formă a unui nou tip de raportare la realitate, măreşte spaima de alteritate, de diferență şi relevă tragedia de a nu putea să accepți o lume pentru care nu ai fost pregătit.

Frica infantilă, resimțită întotdeauna ca o absență ^ a mamei şi a protectoarei „fuste materne", a tatălui (bărbatul puternic, dominator, cu care nu discuți, nu ai dialog, ci i te supui, ascultându-i ordinele), în fine, a Bisericii, care şi-a pierdut definitiv austeritatea, fiind „prea liberă" ^ colorează tabloul realității în nuanțe sumbre.

Tonul este al disperării ultime, iar regresul la condiția paradisiac-primară nu are nimic auroral, pur sau tandru: el aminteşte mai degrabă târâitul spasmodic al ofidienelor, decât amplitudinea energicei mişcări adolescentine.

Totodată, izbeşte aerul de neagră negativitate al acestui discurs. Nimic nu e firesc în notațiile disperate ale Sylviei Plath: nici punerea sub semnul întrebării a conceptului de libertate (la un pol), nici îndrăzneala de a nega (la celălalt pol) simbolul protector prin excelență ^ poala maternă. Dorința de a evada din lume e atât de radicală, de irațională si de... totalitară (aspirația, resemnarea de a trăi sub dictatură!), încât respinge orice formă de dialog.

Cuvintele nu mai vor să se supună realității ^ nici măcar aceleia, fictive, a universului imaginar -, intrând într-un fel de grevă a expresivității: parcă ar dori să-şi recapete sensurile seci, lipsite de orice expresivitate, ale articolului de dicționar.

Sinucigaşul violentează şi, în cele din urmă, anulează însăşi motivația scrierii jurnalului. Tot statisticile (dar şi simpla observație psihologică) arată că jurnalul se doreşte o formă de *extensiune a dialogului*: cu existentul, cu alteritatea, cu identitatea. Un dialog amânat, de multe ori, însă prin aceasta nu

mai puțin autentic.

Funcția compensatorie a jurnalului intim acționează şi în zona *dialogului absent.* Incomplet şi ezitant, cenzurat de durata şi frecvența scrierii, această formă a comunicării grevează, în egală măsură, atât asupra timpului, cât şi asupra persoanei.

Jurnalul se dovedeşte, în cele din urmă, fie o non-soluție, fie o soluție parțială: nici un jurnal nu a împiedicat vreodată pe cineva să se sinucidă! Aşadar, el nu-şi motivează funcția terapeutică pe care psihanaliştii au invocat-o de atâtea ori.

Oricare ar fi etapele parcursului suicidar, oricare ar fi ordinea lor („trecere de la gând la faptă", „proces defensiv", „proces punitiv", „proces oblativ", „proces ludic", „instinct al morții")[14], ele pot fi regăsite, în doze diferite şi cu motivații, literare chiar, diferite la oricare dintre scriitorii sinucigaşi.

Fireşte, pentru orice analiză care îşi propune să demonstreze tocmai *literaritatea* acestor secvențe, enunțate schematic, didactic, mai sus, se va concentra mai întâi asupra *procesului ludic* ^ pentru că acesta poate fi deturnat cel mai uşor spre literatură.

G. Deshaies[15] insistă, de altfel, asupra apropierii dintre Joaca de-a moartea" şi Joaca de-a sublimul", subliniind dispariția barierelor dintre estetic şi sinucidere: gratuitatea lor fundamentală, „inutilitatea" şi i-raționalitatea lor le determină să-şi transcendă simpla condiție de repere ale unui ludism despovărat de contingență. Prinse într-o capcană comună, ele contribuie, în egală măsură, la crearea unui bovarism tragic, ireductibil.

**Sinucideri „soft", sinucideri „hard"**

Nu întâmplător, multe cărți tratând problema morții vorbesc fie de o „experiență" (vezi Paul-Ludwig Landsberg, *Supra,* nota 12), fie de o „revelație" (ca în cartea clasică a lui Lev Şestov[16]).

Pe cât de banală în natură, ea dovedeşte un caracter de excepționalitate odată intrată în studiu şi devenită obiect al contemplării filozofice.

Caz particular al morții, sinuciderea trebuie judecată, paradoxal, în contextul mai larg al vieții. Trebuie, de asemenea, făcută distincția între un *comportament suicidar*[17] şi sinuciderea ca atare. Comportamentul sinucigaş poate fi privit, la o extremă, ca o strategie a exhibiționismului, iar la cealaltă, drept o excrescență a „adolescentinismului" ca formă cronicizată a imaturității.

(Exemplare, în acest sens, sunt notațiile lui Witold Gombrowicz, în *Jurnalul* său argentinian, unde *imaturitatea* devine un concept aproape ontologic:

existența scriitorului se ordonează aproape exclusiv în funcție de acesta. E adevărat, exercițiul confesiv al polonezului exilat vizează direcția contrară ^ a fugii de moarte -, însă argumentele sale par a fi aceleaşi).

Conotând femininul, fragilitatea, nevroza, sinuciderea este, în fond, un act de-o brutalitate tipic masculină. Indiferent cum s-ar manifesta ea, aşa-zicând „în practică", de la modalitatea *soft* a sticluței cu cianură, la aceea *hard* a spânzurării, a împuşcării, defenestrării ^ ca să nu menționăm formele extreme asiatice *(harakiri, sepuku* etc.) -, sinuciderea conotează *animus-xil,* principiul masculin, activ şi, în cele din urmă, forța.

Oricâte nuanțări am aduce acestui fapt, jurnalul intim rămâne, totuşi, o terapeutică ^ cel puțin în măsura în care, obligând la auto-analiză şi introspecție, ar trebui să îndepărteze de act, şi nu să-l amplifice.

Din acest punct de vedere, jurnalele sinucigaşilor au ceva pe cât de inautentic, pe atât de înfricoşător. Ele ar trebui să sfârşească prin *salvarea* personajului care se confesează, dar eşuează prin distrugerea acestuia. Definit, de obicei, din perspectiva efectului (dispariția fizică a individului), el ignoră componenta socială a actului. Chiar dacă, în urmă cu un secol, Emile Durkheim propunea o definiție sociologică a actului suicidar („Se numeşte sinucidere orice caz de moarte care rezultă direct sau indirect dintr-un act pozitiv sau negativ, săvârşit de victima însăşi şi despre care se ştie ce rezultat va produce"[18]), în practica obişnuită aceste aspecte sunt îndeobşte trecute sub tăcere sau, cel mai adesea, minimalizate. Spectaculozitatea elementului emoțional surclasează interesul, fatalmente restrâns, al unui act pe care definițiile tehniciste îl circumscriu cu atâta precizie.

în cazul scriitorului, motivația virează inevitabil spre domeniul psihologicului. Artistul este, el însuşi, un univers întreg, o lume plină de contradicții, care se sustrage legilor comune.

Pentru autorul care-şi descrie, cu patimă, uneori, cu disperare, de cele mai multe ori, dorința de a se sinucide, elementul cantitativ, statistic, dispare.

Vorbind, de pildă, despre moartea Virginiei Woolf, considerațiile savante ale lui Durkheim riscă să devină uşor caduce : „Puțin contează", scrie Durkheim, natura intrinsecă a actelor care conduc la un astfel de rezultat.

Chiar daca ne reprezentăm în general sinuciderea ca pe o acțiune pozitivă şi violentă, care implică o anumită desfăşurare de forță musculară, este posibil ca o atitudine pur negativă sau o simplă reținere să aibă aceeaşi consecință. Este acelaşi lucru dacă o persoană îşi ia viața refuzând să se mai hrănească sau distrugându-se prin fier sau foc[19].

In fața statisticii şi a descrierii aproape cinice a specialistului, voința de

autodistrugere a artistului nu e decât un caz particular al disputei vulgare dintre *a fi şi a nu fi.* Or, la scriitorul de jurnal, sinuciderea nu e doar „o acțiune pozitivă şi violentă, care implică o anumită desfăşurare de forță musculară"[20] (!), ceea ce coboară actul în regimul strictei mecanicități, ci... o temă literară!

Nu se poate ca scriitorul, luat de avântul propriei sale expresivități, să nu-şi trateze suferința (ori presimțirea acesteia) ca pe o temă literară. Nu de exhibiționism e vorba aici, cât de amânarea, ca pe o nouă povestire a Şeherezadei, a unei sentințe nemiloase. Atât Pavese, cât şi Sylvia Plath (ca să luăm doar două exemple sugestive) trăiesc cu blestemul morții la modul cât se poate de direct: aşa cum îşi poartă şi cum îşi acceptă celelalte caracteristici fizice. Moartea, vidul, neființa îi dau târcoale, mereu prezente, mereu la pândă ^ trinitate amenințătoare şi zeități necontrolabile.

**Intre gândire şi act**

Dorința de a dispărea, irepresibilă, impetuoasă, incandescentă şi incontrolabilă ca o şarjă, nu funcționează, însă, în gol. Ea este mereu contrabalansată de încercarea inconştientă de a pune ceva în loc: un text, un semn, o urmă. La scriitorul sinucigaş, jurnalul e substitutul *trăirii,* al existenței, al timpului scurs în mici experiențe banale şi ^ din perspectiva imensei decizii a sinuciderii ^ insignifiante.

Superinflamat, ego-ul scriitorului sinucigaş visează doar comunicarea (şi comuniunea) cu marile categorii. Experiențele sale stau, toate, sub zodia excepționalului şi, cu un rictus pervers, în aceea a *irepetabilului.* Există o etică a sinuciderii, după cum există şi o estetică a ei. Dacă problematica morală a sinuciderii e pusă pentru prima oară de creştinism, devenind o „temă" a filozofiei, „estetica" ei conotează mai degrabă patologicul.

Sinuciderile spectaculoase, „frumoase" ca execuție şi, mai ales, ca efect, trădează un lucru mai adânc. Şi anume, aşa cum arăta Landsberg, părăsind pentru o clipă domeniul statisticii, pentru a îmbrățişa imprecizia fecundă a psihologiei, că sinuciderea există ca „ispită" şi că omul poate accepta ^ nu numai ca principiu metafizic ^ ideea morții[21]. Scoasă din conul de umbră al oprobriului public şi moral, sinuciderea se metamorfozează, dobândind forța de expresivitate a unui act „de creație", în gest creator de semnificații.

Importante, însă, nu sunt felurile în care un scriitor se sinucide, ci modalitatea în care el „fantazează" pe marginea acțiunii fatale. E mai puțin important dacă el moare ca un Cato ori ca un Romeo. Nu mai contează dacă la originea impulsului suicidar stă obsesia datoriei ori pasiunea oarbă. Toate acestea trec în planul al doilea. Important e, din punctul de vedere al celui care-şi

comentează zilnic moartea, dacă el va transgresa vocația de simplă glosă pe marginea sinuciderii ori dacă va rămâne în planul fantasmei şi al purei speculații.

Voința de a scrie despre sinucidere va trebui să fie dublată de voința de *a trece la act.* Ajunşi în acest punct, problema sinuciderii devine o problemă a *libertății* şi a multiplelor definiții care pot fi date acesteia.

Or, chestiunea sinuciderii se complică tocmai pe traseul dintre *gândire* şi *act.* Jurnalul intim poate fi o escală, mai lungă sau mai scurtă, însă nicidecum motivul inițial al sinuciderii.

Nimeni nu se sinucide doar pentru că ține un jurnal intim, ci scrie ca şi cum ar călători cu un vehicul al disperării. Jurnalul modulează, nuanțează, explică şi ^ în cel mai bun caz ^ sancționează o decizie anterioară (sau exterioară) existenței sale intrinseci.

Din punct de vedere al *practicii sinuciderii,* jurnalul intim e, în exclusivitate, un formular pregătitor, fără legătură directă cu gestul funest în sine. Dar, ca experiență mentală, el este însăşi substanța dorinței de a dispărea. Lăsând în loc urma de cerneală, scriitorul sinucigaş devine un simplu schelet acoperit cu semne.

**Nevroze, violențe**

Surprinzător e că majoritatea pasajelor despre sinucidere din jurnalele intime nu accentuează latura depresivă a actului în sine, ci aspectul salvator; pentru cel care scrie, sinuciderea e întotdeauna o salvare.

în consecință, scrierea jurnalului pare doar o întâmplătoare piedică, menită să întârzie mult dorita salvare prin dispariție.

Jurnalele intime ale sinucigaşilor sunt guvernate de o iminență a morții şi, pe măsură ce zilele trec, amânarea se transformă într-o nevroză a aşteptării.

Acutele sunt notele fireşti ale confesiunii ^ nu atât ca formă a disperării, cât un semnal că ancestrala frică de moarte a omului poate să ia o înfățişare paradoxală. Străvechile cuvinte ale lui Epicur („Adeseori, ceea ce-i împinge pe oameni spre moarte e teama de moarte") îşi găsesc în jurnalele intime ale sinucigaşilor o confirmare deplină.

în frica de moarte se află, desigur, atât conştiința, cât şi prefigurarea acesteia. Grăbirea, accelerarea mecanică, forțarea dispariției fizice ^ chiar în forma paradoxală a invocării ei în *scris* ^ trădează o irezistibilă chemare a ceea ce personalitatea umană are mai adânc.

Teoreticienii sinuciderii, de la Adler la Freud şi Friedjung, au văzut în actul ca atare o limitare brutală, inspirată de forțele negative ale existenței, a

destinului. Sinuciderea reduce, până la anihilare, orice posibilă determinație a ceea ce, cu un cuvânt vag, însă plin de sensuri, se numeşte *soartă.* Sinuciderea anulează, retroactiv, tot ceea ce părea promisiune a eternității ori numai sugestie a animării unui deznodământ tragic.

Oricât s-ar încerca „înnobilarea" actului sinucigaş (de la romantici la Camus, pentru care acesta devenise ^ după cum ştim ^ „singura problemă filozofică importantă"), el conotează ^ probabil sub influența covârşitoare a religiei creştine, deja menționată, ^ negativitatea şi maladia.

Tratat în dicționare şi enciclopedii alături de angoasă, de anomie, isterie, inconştient, maladii mentale, maniaco-depresivitate, narcisism, transfer, voință[21], sinuciderea ocupă un loc distinct, undeva între conceptele nevrozei şi cele ale violenței.

Caracterul brutal al sinuciderii provine, fără îndoială, din brutalitatea intrării în moarte şi nu neapărat din mecanicitatea nediscriminatorie a gestului funest: la urma urmelor, atâtea sinucideri se produc prin metode gingaşe! (Antologică rămâne tentativa poetului care a încercat să se sinucidă umplându-şi dormitorul cu flori de crin!)

Sancțiunea finală a unui proces pe care nici nu l-a declanşat şi pe care nici nu-l poate controla, jurnalul intim al sinucigaşului e mai puțin un *document al dispariției* ^ aşa cum jurnalul scrierii unei cărți e un „document al creației" -, cât o dâră, o urmă, o aură a mecanicității actului suicidar în sine.

Repetitiv şi halucinatoriu, jurnalul sinucigaşilor e însă arareori unitematic. La o lectură normală, sinuciderea nu e ^ nici la Virginia Woolf, nici la Pavese, nici la Drieu la Rochelle ^ subiectul exclusiv al mărturisirii. Aceasta are mai degrabă rolul unui suport, al „suveicii" atât de dragă structuraliştilor, care „țese" un text al dispariției tocmai prin paradoxul creării unei armături de cuvinte ce alcătuiesc mărturisirea cotidiană.

Abia *desenul din covor* şi lectura direcțională atestă prezența obsesiei suicidare, răspândită, de regulă, în doze suportabile în materia nimicurilor semnificative care alcătuiesc substanța obişnuită a jurnalului intim. Exacerbarea acestei teme ori

centrarea exclusivistă, isteroidă, asupra ei ar transforma jurnalul intim într-o simplă fişă de observație clinică.

**Să mori, să dormi**

Testul clinic nu poate fi, totuşi, evitat când analizăm sinuciderea. Ea se

leagă, de regulă, de procesele *melancolice*[22] şi de ceea ce psihanaliza numeşte *patologia doliului.* Obsesia morții subzistă în fiecare dintre noi. Insă prezența ei se dovedeşte, în viața obişnuită, mai mult sau mai puțin aleatorie. Numai la sinucigaşul prin vocație ea are un caracter continuu, direcționat spre țintă şi, în consecință, de o înspăimântătoare coerență.

Ciudat e că aproape niciodată actul sinuciderii nu e pus în termeni de *slăbiciune* sau *putere.* Sinucigaşul nu scrie niciodată: *„Cred* că mă voi omorî", ci enunță, cu o fermitate mai întâi a tonului şi abia apoi a acțiunii, „Am să mă omor". La aceste ființe, *pulsiunea morții* organizează autoritar toate celelalte mişcări ale psihicului ori chiar cele ale fiziologicului.

Elegiacul şi melancolia se întâlnesc întotdeauna în textele sinucigaşilor, pentru că înainte de a fi un act, sinuciderea e o stare.

întinsă pe mai multe zile, şerpuind asemenea unui fluviu în câmpie, tentația sinuciderii sistematizează datele unei lumi şi marchează un spațiu al doliului. Luciditatea sinucigaşului e, în multe cazuri, doar instrumentul investigării unei lumi a falsei seninătăți. Drama scriitorului sinucigaş este, în egală măsură, drama unui text care şi-a epuizat toate resursele şi a ajuns în pragul opțiunii finale. A fi sau a nu fi? Să *mori, să dormi.* Nu e vorba doar de schimbarea statutului ontologic al ființei, ci şi de o alunecare pe contururile altei existențe, descrisă cu voluptatea plăcerii interzise.

Şi Virginia Woolf, şi Pavese, şi chiar un sinucigaş ratat precum Kafka văd în moarte o izbăvire, punctul final al unei suite de încercări insuportabile.

Moartea ca relaxare existențială, neființa ca stare ideală a materiei, triumful calculului obscur asupra unei luminozități doar aparent benefice ordonează cele două tendințe, simultane şi contrarii, ale jurnalului intim: *auto-dezvăluirea* şi *auto-camuflarea*[23]. Nimeni şi nimic exterior nu-l împinge pe scriitor să-şi dezvăluie intențiile sinucigaşe. După cum nici o forță nu poate reprima înfricoşătoarele mecanisme ale mărturisirii. Scriitorul sinucigaş suferă întotdeauna de sindromul Dostoievski şi de fatalitatea mărturisirii, de o *perversitate continuă a voinței.*

**Paradigma Werther şi paradigma Freud**

Dar nu relativizează mărturisirea ireparabilul presimțit în orice act sinucigaş? Nu risipeşte notația jurnalieră (seacă, parțială şi, de cele mai multe ori, criptică) tensiunea presupusă de actul atât de radical? în deznădejdea înecată în bântuirea cinematografelor de cartier, a lui Cesare Pavese, în reveriile îndoliate ale Sylviei Plath se află regăsirea acelui *locus amoenus* salvator, dar şi enigmatic-înfricoşător. Nădejdea pe care şi-o pune sinucigaşul în jurnal nu e cu mult mai

mare decât a naufragiatului în mesajul din sticla aruncată în valuri.

Şi totuşi, dincolo de speranță şi iluzie, dincolo de fantasme şi proiecții ale visului (sau mai exact: ale coşmarului) cu ochii deschişi, scriitorul păstrează o nădejde secretă că dacă nu îl va salva, jurnalul îl va mântui măcar sufleteşte.

Sylvia Plath, de pildă, oscilează între visarea pătimaşă, adolescentină (ca în scrisoarea către Richard Sassoon, din 28 ianuarie 1956:

Cred cu toată puterea ființei mele că aş sta în preajma ta şi te-aş hrăni şi aş aştepta alături de tine, printre fărâmele obligatorii ale meselor şi regatelor de scaune şi verze, acele fabuloase, rare momente când suntem îngeri, şi ne transformăm în îngeri (ceea ce îngerii din ceruri nu pot niciodată) şi atunci când facem împreună lumea să se iubească şi să se înflăcăreze, eu aş sta prin preajmă citind şi scriind şi spălându-mă pe dinți, ştiind că în tine se află semințele unui înger, genul meu de înger, de flacără şi paloş şi-o putere strălucitoare, de ce oare îmi dau eu seama atât de lent pentru ce sunt făcute femeile *1M* şi regăsirea în livresc, în recunoaşterea uluită a propriei experiențe descrisă de un analist clasic al dezechilibrului psihic:

Am citit azi-dimineață *Jale şi melancolie* a lui Freud după ce Ted a plecat la bibliotecă. O descrierea aproape exactă a simțămintelor şi a motivelor mele de a mă sinucide: un impuls asasin transferat dinspre mama spre mine: metafora «vampirului» folosită de către Freud, «drenarea ego-ului»: este exact ceea ce simt prin faptul de a scrie: ghearele Mamei. îmi ascund auto-înjosirea (un transfer al urii față de ea) şi o întrețes cu propria mea reală nemulțumire față de mine, până ajungi să discerni cu greu ce e critică născocită şi ce e cu adevărat o obligație care poate fi negociată. Cum poți ieşi din această depresiune : refuzând să cred că ea ar avea vreo putere asupra mea, ca vechile vrăjitoare pentru care se pun farfurii cu lapte şi miere. Nu e uşor de făcut. Dar cum s-o faci? Vorbind şi devenind conştient de natura lucrurilor şi studiind-o poate fi de ajutor[25].

Câtă diferență între sinucigaşul naiv, din familia inocentului Werther, şi sinucigaşul care îşi caută argumentele într-o bibliografie savantă! Sunt două vârste ale uneia şi aceleiaşi realități: *paradigma Werther,* pusă sub semnul dorinței de a pleca, de a călători, de a descoperi necunoscutul („Cât de fericit sunt să plec!", exclamă tânărul Werther) şi *paradigma Freud,* în care lucrurile îşi ies din matca naturală, nemaifiind percepute, ca la Goethe, drept un fenomen firesc sau, în cel mai rău caz, drept un accident. La Freud, mecanismul sinuciderii coboară în adâncurile ființei, „drenând ego-ul", într-o suprapunere a misterioaselor canale genetice, care leagă prezumtivul pacient de o întreagă genealogie a demonismului.

Pentru eroul romantic, sinuciderea înseamnă ieşirea firească din scenă,

deznodământul căruia nu numai că nu i se împotriveşte, dar în direcția căruia lucrează cu tot dinadinsul.

Eroul modern pare să se opună fatalității, cu atât mai mult cu cât el o percepe cu o minte rece, cu o luciditate adeseori înspăimântătoare. Este tocmai barajul care separă două lumi: pe de o parte, a-moralismul transparent, evoluând pe o muzică mozartiană, pe de alta, confuzia insuportabilă a muzicii dodecafonice.

**Voința de a domina şi voința de a dispărea**

Abordarea psihanalitică a sinuciderii nu trebuie să pună, însă, în umbră efectul literar al oricărei relatări scriitoriceşti. Investigarea critică nu are nici un argument pentru a aşeza sub semnul dubiului sinceritatea autorului. Numai admițând perfecta bună-credință a scriitorului se poate întreprinde o analiză, dacă nu relevantă pentru adâncimile psihismului creatorului, atunci cel puțin față de obiectivitatea rece, cuantificabilă a textului scris.

Autorul poate să-şi cultive în voie bovarismele ^ pentru că, teoretic, într-un jurnal intim se poate truca absolut totul. Autorul poate să-şi dea frâu liber fanteziilor paranoice. Poate să rescrie realitatea urmând nişte impulsuri obscure, alterând sensurile evenimentelor. Poate să-şi prezinte eşecurile drept mari triumfuri şi neputințele drept superbe probe ale izbânzii apoteotice. Poate brava mascând laşitatea în curaj şi spaima în vitejie. Insă el nu poate contraface sentimentul morții, încâlcitele senzații care-l transformă din stăpân al textului în victimă a vieții.

Orice încercare de a contraface acest sentiment nu reuşeşte decât să dovedească existența ^ ori măcar obsesia lui. Ceea ce, în ultimă instanță, e unul şi acelaşi lucru.

Dorința sinuciderii nu poate fi trucată, pentru că ea se leagă prea direct de brutalitatea morții şi de imposibilitatea revenirii la situația anterioară gestului funest. Sinuciderea conotează irevocabilul, marcând neputința întoarcerii nu numai la existență, ci chiar la text.

Sinuciderea curmă, aşadar, simultan, atât urma vieții, cât şi libertatea textelor jurnaliere de a prolifera. Ea devine, contrariind aşteptările, o barieră în fața operei, mutilată şi comprimată între două decizii contrarii: la o extremă, dorința inconştientă a mărturisirii, la cealaltă, decizia irațională de a înceta brutal orice relație cu existentul.

O chestiune care obsedează pe mai toți analiştii sinuciderii este paradoxul în care se situează sinucigaşul: într-o percepție

nemediată, pe tot parcursul hotărârii de a-şi lua viața, sinucigaşul e un stăpân al morții. El domină moartea prin simplul gest al invocării ei. Prins în tensiunea iscată de evocarea obsesivă a gestului funest şi fatalitatea anulării acesteia prin însuşi actul sancționării practice, scriitorul se opune tocmai suferinței de a-şi fi descoperit o putere pe care şi-o ignora: de a decide singur asupra propriei soarte.

Odată rezolvată această tensiune, survine un alt element care, dintr-un sens contrar, îl dublează pe cel dintâi: voința de a domina îl împinge spre orgoliul nevrotic de a o elimina, supunându-i-se. Or, în această clipă, cele două forțe ^ voința de a domina şi voința de a dispărea ^ se află în pragul anulării simultane şi reciproce. Sinuciderea apare, din punct de vedere psihic, drept o echilibrare, un contrabalans al unei tensiuni insuportabile.

**Urma scrisă**

Ca fenomen activ, ca stare, sinuciderea este o forță de opoziție.

Ea se opune, desigur, vieții, dar se opune, sub forma unui text, şi literaturii. Nu doar prin curmarea carierei scriitorului, ci prin însăşi scurtarea duratei jurnalului. *Pulsiunile morții,* cum le numeşte psihanaliza, intră în cercul complet al rotației viață-moarte-viață.

Sinucigaşul este o cutie de rezonanță, un amplificator al mişcărilor de-o imperceptibilă fragilitate ale morții. El trăieşte în avans, cu voluptatea iluminatului şi cu abandonul de sine al celui care se ştie predestinat ^ experiență pe care cei mai mulți dintre oameni o resimt la nivelul profanului şi al statisticii.

Există aici, fără îndoială, şi un calcul al sinucigaşului: de vreme ce toți vom muri fără a avea putința să ne alegem clipa şi, foarte adesea, felul morții, el îşi construieşte iluzoriul privilegiu că se substituie destinului.

Toți autorii de jurnale intime care ajung la sinucidere lasă, într-o primă instanță, impresia fragilității şi a instabilității psihice. Ei sunt, într-o terminologie folosită abundent, *personalități accentuate.* In fapt, aproape fiecare dintre ei este o ființă cu o capacitate extraordinară de a rezista suferinței.

Şirul exasperant de boli cărora trebuie să le facă față Virginia Woolf sau agresiunea permanentă a anemiei fizice asupra unui psihic oricum fragil, la Pavese, ființa umană secătuită de presiunea trăirilor metafizice, la Sylvia Plath, ar fi doborât, în mod normal, chiar ființe mai robuste ^ fizic vorbind.

Fragilitatea invocată de către mai toți comentatorii, atunci când ajung să explice opera prin biografie, e doar *urma scrisă* a unei bătălii purtate cu o disperare tragică. Sinuciderea se dovedeşte, în aceste cazuri, unica soluție

rezonabilă (rezonabilă în legătură cu ce ?), unica ieşire din impas ^ un impas a cărui mărturie, dureroasă ca o remuşcare, e *textul confesiunii.*

Jurnalul intim al sinucigaşului încorporează drama clasică a psihanalizei: contradicția dintre *dorință* (ca formă de manifestare a psihicului uman) şi incapacitatea acesteia de a-şi găsi, de a-şi conferi un *obiect al satisfacerii.*

A te sinucide înseamnă, desigur, a nu mai vrea să trăieşti.

Adică a refuza să admiți că dorința ta îşi poate găsi o cale de satisfacere *definitivă.* Sinucigaşul e un obsedat al termenelor lungi, iar invocarea fericirii de moment nu face decât să amplifice drama secretă în virtutea căreia el îşi percepe unicitatea şi excepționalitatea.

**Rupturi, violențe, catastrofe**

Emile Durkheim extinde studiul sinuciderii la o „realitate morală"[26], care acționează asupra mecanismelor de rezistență ale individului. Din perspectivă sociologică, aceasta nu e decât o redefinire a „realității colective" a psihanalizei. Ea ar fi una din invariantele vieții sociale, menținându-şi un procent relativ constant ^ prin corelare cu ceilalți factori ai demografiei: naşterea şi moartea.

Cercetările lui Durkheim se dovedesc, însă, mai puțin relevante în cazul scriitorilor decât în cele ale sinucigaşilor. El se străduieşte să demonstreze că rata sinuciderii e stabilită, în principal, de „cauze sociale", iar contribuția subiectivă, personală, individuală ar fi cu totul neglijabilă.

Fireşte, o astfel de aserțiune poate fi lesne amendată, iar autorul ei declarat de-o irecuperabilă naivitate: sinuciderile au, aproape întotdeauna, cauze personale. Or, a admite teoria lui Durkheim ar însemna că sinucigaşul îşi ia viața din motive care îi rămân, în mod esențial, străine! El ignoră cu nonşalanță contribuțiile medicale, îndeosebi existența *ciclotimiei,* boală în care surescitarea şi depresiunea alternează primejdios. In felul acesta, se pune între paranteze un întreg şi fertil câmp al investigației.

Jurnalele intime ale sinucigaşilor sunt impregnate, conştient sau inconştient, de un *model suicidar.* însă lucrul cel mai neobişnuit este că modelul acesta nu domină prin forță şi agresiune şi nici măcar prin persistență. El nu e centrat pe un obiect, o împrejurare sau o acțiune anume, ci, cum o dovedeşte Baldine Saint Girons, pe o stare:

Pulsiunile morții nu vizează un obiect, ci doar o stare, exprimată metaforic prin egalizarea tensiunilor chimice. Totodată, dependența față de obiect pare inevitabilă, datorită faptului că, aşa cum spunea Freud la sfârşitul lucrării *Dincolo de principiul plăcerii,* calea spre regresiunea totală este barată; din acest motiv, neputând să mai meargă decât înainte, pulsiunea morții se găseşte angajată în

manifestarea sa: aceea de stare anorganică[27].

Zbaterile aparent fără obiect ale sinucigaşului care îşi comentează în jurnal dorința de a muri provin, aşadar, din succesiunea de mişcări contradictorii şi imprevizibile ale psihicului uman. Din acest motiv, sinuciderea e adeseori consecința unei *stări* ajunse la paroxism, şi nu a unei cauze precise, cuantificabile.

Sinuciderea e întotdeauna înfricoşătoare, pentru că nu intră în ordinea firească a lucrurilor. Viața nu i-a fost dată omului pentru a dispune de ea după bunul plac, iar imixtiunea elementului profan în aritmetica sacră a divinității este percepută ca un sacrilegiu.

Din orice perspectivă am privi-o, sinuciderea este un fenomen al rupturii, al violenței şi al catastrofei individuale.

Clasificările nu ajută prea mult şi, aplicate biografiei scriitorilor, ele îşi relevă totala inutilitate.

Şi totuşi, invocarea tipologiei poate contribui la conturarea unei ipoteze privind relația dintre jurnalul intim şi sinucidere.

Studiile vorbesc despre trei tipuri de acțiune în cazul sinuciderii. In prima dintre ele, sinucigaşul acționează sub imperiul unei decizii violente, imprevizibile şi hotărâte. In acest sens, intervalul reflecției este redus la minimum şi, în anumite circumstanțe, chiar eliminat. între decizia sinuciderii şi punerea în act se suspendă orice graniță.

A doua categorie include sinucigaşii care amână decizia fatală prin diverse subterfugii. La aceştia, hotărârea alternează cu ezitarea, deciziei îi poate urma răzgândirea, iar luptei aprige ^ abandonul.

In cele din urmă, punerea în act e un deznodământ pe care nu-l mai aştepta nimeni ^ dar care nici nu mai uimeşte pe nimeni. Această categorie de sinucigaşi îşi refuză dreptul la *emoția negativă* pe care o avem în fața morții, substituită de un interes moderat față de un deznodământ dinainte ştiut.

Cea de-a treia categorie, oarecum mai specială, cuprinde sinucigaşii care îşi iau viața la ordinul sau la îndemnul cuiva, în oricare dintre cazuri, aspectul patologic e uşor de pus în evidență.

Autorii de jurnale intime ar putea fi incluşi în cea de-a doua categorie. Jurnalul devine un loc al dezbaterii, o arenă de cuvinte în care se înfruntă cele două tendințe contrarii din mintea sinucigaşului: impulsurile morții, pe de o parte, instinctul de conservare, pe de alta.

însă chiar în momentele în care moartea, instinctul de conservare par învinse, când cuvintele înlătură primejdia letală, însăşi invocarea ei e un semn al pândei perpetue şi al unei duble realități: una obiectivă, fizică, cea de-a doua fictivă.

Sinuciderea nu este ^ sau, mai exact: nu rămâne ^ niciodată un act individual: ea implică o participare a societății, de care e legată într-o rețea densă de motivații[28].

Spre deosebire de sinucigaşul obişnuit, scriitorul care se sinucide produce şi un document al auto-extincției. Un document

doar în aparență moral şi doar în al doilea rând preocupat să motiveze o atitudine. Fie că e vorba de solilocviile (nu lipsite de perversitate) ale lui Pavese, de îndureratele lamentouri purtate într-un peisaj dezolant, amintind de lumina palid-cadaverică a tablourilor lui de Chirico, fie de fantasmele maladive, înecate în lichiditatea putredă a unui Albion înfricoşător, ale Virginiei Woolf sau de cavalerismul tragic, de hotărârea irevocabilă, în numele unui înalt (şi funest) principiu moral, la Drieu la Rochelle, accentul cade pe negarea sistematică, obsesională, coborând până în universul tulbure al dorinței (sau, mai degrabă, al refuzului) de a trăi.

Scriitorul sinucigaş demonstrează, în aproape toate cazurile, nu de ce vrea sau trebuie să moară, ci de ce nu (mai) are nici un rost să trăiască. Aşadar, nu e vorba, funciarmente, de o atracție a negativității, ci de o respingere ^ după o logică nu întotdeauna la îndemâna oricui ^ a părții solare a existenței.

Ce dovedeşte, în fond, sinucigaşul ? Cum se transformă sinuciderea într-un *text,* într-o realitate validabilă literar? Actul sinuciderii nu e niciodată un act în sine, rupt de personalitatea celui care-l comite. „Persoana globală"[29] a sinucigaşului nu dispare înghițită de rețeaua carnivoră a confesiunii practicate cu obstinație. Ea îşi dezvoltă o nouă personalitate şi ia un chip cu totul nou tocmai în procesul zbaterii, al luptei acerbe pe marginea prăpastiei care desparte viața de moarte.

*Teatralitatea* comportamentului suicidar, amestecul de artificialitate alienantă şi de dramă autentică trimite la un posibil model literar al sinuciderii. Fără îndoială, afirmația este discutabilă, însă ea poate fi susținută cel puțin din punctul de vedere al scriitorului care încredințează jurnalului istoria ispitei de a părăsi în mod brutal lumea.

**Temele macabre**

Orice sinucidere e dublată de un story, de o pregătire teoretică, de un antrenament al imaginației care îngăduie ca ea să fie citită ca un text literar. Gesticulația amplă, acutele mărturisirii,

întreţeserea de avânturi şi căderi, isteria deciziei şi apatia răzgândirii alcătuiesc un scenariu pe cât de contradictoriu, pe atât de apropiat de regulile textului literar.

Dramatismul jurnalului intim nu decurge numai din expunerea nudă a întâmplărilor trăite sau doar văzute de către scriitor. Seducţia ficţiunii guvernează fiecare rând al scriitorului care îşi pune în pagină nu doar tragedia intimă, ci şi imaginea pe care doreşte s-o confere acestei tragedii.

Chiar şi inconştient, el acţionează asemeni unui regizor, trecând înspre simbol şi construcţie mentală, ceva ce nu e, în fond, decât reziduul unei existenţe destinată sacrificiului. Ordonându-se în jurul *temei sinuciderii,* jurnalul intim al sinucigaşului reduce actul mecanic şi continuu al mărturisirii la o simbolistică ale cărei sensuri pot să scape chiar şi autorului.

Personaj al propriei sale drame, scriitorul încarcă de sensuri un univers pe care, paradoxal, îl visează diminuat la elementaritatea gesturilor primordiale. Viaţa şi moartea „conviețuiesc", dacă se poate spune astfel, în genul acesta de jurnale, în fragilitatea unui echilibru pe care cuvintele, avalanşa de gânduri contradictorii, îl împiedică să se destrame ^ dar nu-i infuzează destulă forţă încât să-l sustragă deznodământului dinainte ştiut ^ ori măcar intuit. Sinuciderea intră în cadrul aşa-numitelor *teme macabre* ale literaturii, devenind un topos cultural cam în aceeaşi perioadă cu *artes moriendi*[30]. Termenul de „macabru" desemna reprezentările iconografice în care corpul uman era înfăţişat, într-o manieră adeseori hiperrealistă, în stadiul de descompunere. *Temele macabre* aparţin studiului Evului Mediu şi, în Franţa, au devenit o adevărată obsesie după publicarea lucrărilor lui Michelet. Ele urmăresc, cu o plăcere perversă, de foarte multe ori, drumul urmat de cadavru din clipa morţii până ajunge în faza finală, a scheletului descărnat, imagine supremă a ceea ce medievaliştii numeau *la morte secca*[31].

Nu e greu să descoperim un traseu identic în jurnalul intim al sinucigaşilor. Desigur, nu la descompunerea fizicului uman asistăm în confesiunea jurnalieră, ci la o repetiţie generală, o trăire paroxistică, dar rămasă, printr-un miracol... meschin, la stadiul mental al lui *ca şi cum.*



Degradarea are loc la nivelul intelectului, într-un paralelism strict teoretic: nu corpul uman e devastat de acţiunea necruţătoare a timpului, ci imaginaţia scriitorului, epuizată în jocul macabru de-a sinuciderea, resuscită un alt loc comun al filozofiei medievale: *contemptus mundi,* adagiu desprins din lamentourile biblice ale Eclesiastului.

***Famous Last Words***

De regulă, scriitorul sinucigaş invocă forţele morţii în care el recunoaşte, literar vorbind, un model ilustru. Dacă ar putea imagina un rol anume pentru om în general şi unul pentru sine în special, sinuciderea nu ar mai avea obiect: acesta îşi manifestă prezența tocmai în lipsa sensului pe care viața ar trebui să-l aibă.

Prin conjurarea unui aliat de mare prestigiu, prin trăirea la înalta tensiune a disperării, motivată, la rândul ei, de gesturi asumate cultural, el transmite un mesaj şi se aliniază unei tradiții ilustre.

Partea neacoperită a acestui scenariu arată că, în ciuda aparentei motivații de adâncime, sinuciderea nu-şi urmează până la capăt propria logică: sinucigându-se, scriitorul nu dă un sens realității de care se desparte tocmai în numele lipsei de sens a acesteia. El operează o simplă modificare în domeniul statisticii, fără a reuşi să facă din ea altceva decât este: transcrierea oarbă a unei tendințe ^ mai degrabă marginală -, irațională şi tragică, a spiritului uman incapabil să-şi mai găsească o motivare a existenței, înstrăinat de propriile determinații psihologice şi fiziologice.

S-a scris enorm despre *ultimele cuvinte* ale oamenilor celebri aflați pe patul de moarte. însă n-au fost luate în seamă, decât arareori, ultimele cuvinte ale sinucigaşilor. Mai puțin frecventate decât ale celor dintâi ^ banalizate prin supra-uz şi chiar printr-un prisos de înțelepciune parcă desprinsă din neştiute tratate pedagogice ^ ultimele cuvinte ale sinucigaşilor limitează, mai ales prin voința formulării, orice încercare de a



le transforma în *passe-partout-uri* sapiențiale. Ele pun, de obicei, în discuție două domenii care copleşesc prin gravitate: *nefericirea* şi *libertatea*[32].

Viziunea de coşmar îmblânzit sugerată de Nerval în ultima sa scrisoare („Căci noaptea va fi neagră şi albă!") ori saltul aproape tandru în moarte al lui Romain Gary („La revedere şi mulțumesc!") deschid un arc de cerc în care intră aproape totul, de la semi-sinuciderea lui Socrate, la refuzul lui Seneca de a accepta imperiul necesității, la sinuciderea romantică, supusă capriciilor modei, la nefericirea istorică a exilaților (Zweig, W. Benjamin), la experimentul primejdios

al drogului, al alcoolului ori, pur şi simplu, al celebrității (Malcolm Lowry, Hemingway).

Se poate muri din orice: din orgoliu aristocratic, precum Cato („Acum sunt propriul meu stăpân!"), din dezgust (ultimele cuvinte ale lui Crevel, dandy-ul suprarealist, au fost: „Rog incinerați-mă. Dezgustat. Dezgustat de tot."), din oroarea ^ cum altfel dacă nu metafizică? ^ de a mai continua (Paul Celan, Marina Țvetaeva), dintr-o ereditate mai puternică decât capacitatea scriitorului de a o controla (Hemingway: tatăl său se sinucisese, iar mama lui îi trimite arma, un Smith and Wesson, însoțită de o prăjitură cu ciocolată!).

Fiecare din aceste motivații, mai mult sau mai puțin conştiente în mintea sinucigaşului, îşi găseşte imediat apologeții.

«Jupiter nu putea să vadă nimic mai frumos pe pământ decât sinuciderea lui Cato», scrie cuprins de-o frenetică admirație Seneca.

Şi totuşi, această moarte voluntară, cea mai glorioasă din istoria Occidentului, s-a alterat de atâtea confuzii, de atâtea contradicții.[33]

Astăzi, sinuciderea nu mai iscă oroarea, spaima, revelația blasfemiei pe care o invoca Biserica. Demonetizată alături de celelalte boli ale veacului, ea rezistă mai degrabă ca temă a literaturii, decât ca dramă capitală a umanității.

**„Aveți moartea în mână!"**

Puține morți sunt filozofice, aşa cum e aceea a lui Cato, model de supunere în fața Voinței Divine ^ după explicația duşmanului de moarte al stoicului, Cezar. Pentru că prea puține îngemănează cele patru mari cerințe stabilite de filozofia existențialistă romană: *libertas, virtus, dignitas, fides.*

Funcția de model a sinuciderii s-a pierdut cu totul. Din conotația pedagogică pe care o avusese în timpurile antichității precreştine n-a mai rămas nimic. Astăzi, elogiul sinuciderii făcut de către Seneca în *Despre providență,* în care pune în gura zeității supreme fatidicele cuvinte: „Aveți moartea în mână!", pare o poveste prăfuită, iar seninătatea atotbiruitoare a stoicilor nu mai e decât o legendă derizorie dintr-un timp apus.

Bibliografia sinuciderii nu-i poate omite pe marii apologeți, după ce i-a reținut pe prigonitori. Lăsând de-o parte cazurile extreme, precum marchizul de Sade, care, în *Filozofia în budoar*[34] se lansează într-o teorie unde libertinajul şi burlescul îşi dau mâna, Luminile propun o variantă cu totul opusă interpretărilor tradiționale. (De altfel, în Franța cuvântul se încetățeneşte în această perioadă când, preluat din engleză, desemnează atât actul, cât şi actantul. Abatele Prevost

e cel care-l întrebuințează primul, în revista pe care o conduce, Le *Pour et Contre, în* vara lui 1734, pentru ca apoi, folosit de către Voltaire, să facă o carieră fulminantă[35].)

E greu, totuşi, de admis că filozofii luminişti sunt campionii teoriei sinuciderii. Ei fac, în schimb, ceva mult mai important: o scot din zona penalității şi a abuzului judiciar (cadavrul sinucigaşului era batjocorit în nişte ritualuri păgâne, iar moştenirea acestuia confiscată de către stat).

Pentru a face mai credibilă demonstrația, un d'Holbach nu s-a sfiit să arate că acceptând să meargă la moarte, Iisus însuşi a fost un sinucigaş. Un manual întreg de martirologie n-ar fi suficient pentru a-i denunța pe toți cei care au aprobat supliciul, după cum penitenții nu fac decât să experimenteze, într-un ritm mai lent, experiența auto-distrucției.



JURNALE DE DLNCUIAJ *ua* t«.«

Prin intrarea a doi titani iluminişti în această *querelle des suicides* ^ Montesquieu cu *Scrisorile persane* şi Rousseau cu *Julie sau Noua Eloiză* -, balanța se înclină în favoarea celor care scot sinuciderea din categoria gesturilor reprobabile. Cuvintele lui Saint-Preux, amantul dezamăgit, au devenit un fel de deviză a sinucigaşului: „De ce este îngăduit să te însănătoşeşti de gută, dar nu şi de viață?".

Indiferent de epocă, moartea voluntară e o formă paroxistică a trăirii *sentimentului tragic al vieții,* după cum ar putea spune Unamuno. Sinucigaşul e predispus la mărturisire, iar actul fatal a însemnat epuizarea ultimei posibilități de a găsi canalele comunicării. Articolul din *Enciclopedia* iluministă explică sinuciderea în termeni pe care avea să-i reia mai târziu Durkheim, extinzând investigația sociologică până la ultimele consecințe.

In Anglia, susțin enciclopediştii, se sinucid mai ales cei din clasele de sus, din plictiseală şi din capriciu. în Franța, sinucigaşii sunt membri ai păturii celei mai defavorizate, iar crima nu e decât soluția cea mai la îndemână în fața mizeriei.

**Nici *albedo*, nici *nigredo***

Cum se raportează scriitorul la astfel de considerații? Sunt, măcar parțial, valabile în cazul său regulile stabilite de sociologie? Fără îndoială, dar mai importante decât asemănările sunt deosebirile şi mai relevante decât gesturile ferme sunt nuanțările.

în afara unor cazuri clinice, pentru scriitor auto-analiza sinuciderii face parte din procesul creator. El detaliază etapele unei acțiuni care, în datele ei intime, nu diferă de cele ale actului creației. Subiectivitatea inițială a percepției este înlocuită treptat de procesul obiectiv al scrierii.

Odată pătrunsă pe această pistă, tematica sinuciderii dobândeşte acelaşi regim ca oricare dintre subiectele unei ficțiuni.

Ea iese din zona biograficului strict, pentru a-şi croi o nouă identitate în vasul alchimic al creației. Locurile comune ale sinuciderii (nefericirea, boala, tristețea, deziluzia, disperarea,

nebunia) infiltrează încetul cu încetul spațiul eului auctorial, ulterându-l şi încărcându-l cu o expresivitate pe care n-o avusese în ipostaza lui de document.

Ceea ce se întâmplă în jurnalul intim nu e doar un transfer al persoanei, ci şi o modificare continuă şi ireversibilă a datelor inițiale. Fie că e perceput ca o modalitate terapeutică, fie că porneşte ca un exercițiu literar, confesiunea accentuează criza şi modifică termenii conflictului *eu* ^ *creativitate.*

în toate textele intime ale sinucigaşilor există o bucurie a revoltei, o jubilație perversă în fața imperfecțiunii lumii. Cu puține excepții, punctele de plecare sunt incerte, iar drumul mărturisirii avansează printr-o ceață densă, tărâm al tuturor incertitudinilor ^ cu excepția uneia: a timpului ireversibil.

Scriitorul ştie că nu mai există loc de întoarcere, că odată ce a avut curajul să-şi mărturisească *în scris* intențiile, o va face şi în faptă.

Jurnalul intim se metamorfozează, astfel, treptat, într-un adevărat carnet de operațiuni. El transformă ^ ca să folosim terminologia lui Jankel6vitch ^ *nu-ştiu-ce-vl* şi *mai-nimic-u*\ într-o *nostalgie* cu ochii deschişi a *ireversibilului.* Nostalgia maladivă, fascinația cenuşiului, dificultatea de a trăi, conştiința melancolică a imposibilității atingerii absolutului intră, în proporții variabile, în alchimia derutantă a sinuciderii.

Nici *albedo,* nici *nigredo,* sinuciderea e, pentru toți scriitorii care au experimentat-o, o ieşire. O despărțitură, un drum scurt şi luminos spre *altceva.* E greu să-l definim, pentru că nici unul dintre ei nu ni l-a descris. Sau poate că e doar încercarea disperată de a scurtcircuita, de a aduce mai aproape postumitatea.

**Complexul Bibliotecii din Alexandria**

Din perioada romantismului, sinuciderea a deprins arta orgoliului şi a revoltei permanente. Experiment extremist, ea se revendică luxului satanic şi misterului în care creatorul începutului de veac nouăsprezece se înveşmânta instinctiv.



Romanticii împingeau atât de departe orgoliul, încât visau la un control total nu numai asupra vieții, ci şi asupra morții.

Viața-operă trebuia adusă cu orice preț sub ascultarea creatorului-demiurg. Gloria de a-ți decide în orice clipă destinul nu putea să nu înfierbânte sângele unor artişti pentru care scrisul se confunda cu o nouă activitate divină.

Există ceva definitiv copilăros şi imatur în hotărârea sinucigaşilor de a-şi duce până la capăt decizia. Un orgoliu absurd, care nu vrea să recunoască incapacitatea de adaptare a creatorului. Epocile de mari transformări, trecerile de la un segment istoric la altul sunt presărate întotdeauna de sinucigaşi. Scriitorul trăieşte adesea doar prin extazul față de propria stare de grație, însă la fel de bine poate să şi dispară dintr-o simetrică fascinație.

Frenezia sinuciderii, cunoscută în anumite epoci, e dublată de o frenezie a creației ^ aşa cum s-a întâmplat în primele două sau trei decenii ale secolului al XlX-lea. Categoria neadaptatului, din care literatura absurdului a făcut un erou central, nu e o invenție a epocii industriale. In alte vremuri, el purta un nume mai puțin nobil, însă la fel de excentric: sinucigaşul.

Pentru acela, singura alternativă era autodistrucția, fie că era percepută ca o supraviețuire cenuşie, cu dinții strânşi, între disperare şi revoltă, fie că era pusă în practică şi asumată integral.

Scrisul şi sinuciderea se întâlnesc într-un punct: ambele cu motivații diferite, vorbesc despre dorința împinsă până la irațional, de a scăpa de moarte. Luându-şi viața în clipa în care doreşte el, sinucigaşul dobândeşte credința că nu mai are de ce să fie terorizat de moarte.

Acelaşi calcul şi-l face ^ chiar inconştient ^ scriitorul. Urma scrisă, pagina de carte trăiesc până la sfârşitul timpurilor. Nici sinucigaşul, nici scriitorul nu au complexul bibliotecii din Alexandria, pentru că nici unul dintre ei nu ia în considerare posibilitatea accidentului: accidentul sunt ei înşişi.

In această perspectivă, şansele scriitorului sinucigaş se dublează. El poate rămâne în istoria literaturii fie ca autor de

>rv,$_{Q}$i$_{B11}$nnrtând tensiunea creației

sau a vieții pur şi simplu, a hotărât să-şi curme zilele. Oricât de greu de demonstrat, astfel de calcule morbide intră în formula creației, care nu e decât o altă formă de a invita moartea la sinucidere.

*Note*

(1) Herbert Leibowitz, *Fabricating Lives: Explorations in American Autobiography,* A New Directions Paperbook, New York, 1989, p. XVI.

(2) Platon, *Apărarea lui Socrate, in Opere,* I, Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1974, p. 29. Traducere de Francisca Băltăceanu.

(3) Albert Stone, *Autobiographical Occasions and Original Acts,* University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1982, p. 19.

(4) Vladimir Jankâlevitch, *La Mort,* Flammarion, Paris, 1977, p. 39.

(5) *Ibidem,* pp. 39-40.

(6) Jean Rousset, *Le lecteur intime. De Balzac au journal,* Librairie Jose Corti, Paris, 1986, Cap. „Le journal intime, texte sans destinataire?", pp. 141-153. O primă versiune a acestui capitol a apărut în *Poetique,* nr. 56, 1983.

(7) Andră Gide, *Journal 1889-1939,* Gallimard, Bibliotheque de la Pleiade, Paris, 1959, p. 157.

(8) *Ibidem,* p. 149.

(9) M. Mauss, „Effet psychique sur l'idee de mort suggăree par la collectivite", *in Journal de psychologie,* 1926, *apud* Edgar Morin, *L'homme et la mort,* Editions du Seuil, Paris, 1970, p. 50.

(10)Edgar Morin, loc. cit., pp. 50-51.

(11) Jean Rousset, *op. cit.,* p. 144.

(12)Paul-Ludwig Landsberg, *Eseu despre experiența morții, urmat de Problema morală a sinuciderii,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 92. Traducere de Marina Varzaca.

(13)Ted Hugbes and Frances McCullogh, eds., *The Journals ofSylvia Plath,* Ballantine Books, New York, 1982, pp. 59-60.

(14)Vezi Pierre Moron, *Le Suicide,* P.U.F., Paris, 1987, pp. 68-70.

(15) G. Deshaies, *La psychologie du suicide,* P.U.F., Paris, 1947.

(16)Lev Şestov, *Revelațiile morții,* Institutul European, Iaşi, 1993.

Traducere de Smaranda Cosmin.

(17) „Comportamentul suicidar presupune un rol şi un personaj, publicul este adesea anturajul din care face parte sinucigaşul însuşi care astfel este şi actor şi spectator. Această «paradă a morții»,

aceste tendințe se observă în mod frecvent la copil, la femeie şi

la adolescent." (Pierre Moron, *op. cit.,* p. 77).

(18) Emile Durkheim, *Despre sinucidere,* Institutul European, Iaşi, 1993, p. 12. Traducere de Mihaela Calcan, prefață de Mihai

Dinu Gheorghiu.

*(19)Ibidem,* p. 10.

(20)Paul-Ludwig Landsberg, *op. cit.,* p. 93.

(21) De pildă, în *Encyclopaedia Universalis,* Paris, 1981.

(22)Pentru un studiu extensiv (ba chiar şi excesiv!), *v.* lucrarea

clasică, din 1621, a lui Robert Burton, *TheAnatomy of Melancholy,* London, G. Bell & Sons Ltd, 1920, 3 voi.

(23) Vezi *Supra,* nota 1.

*(24)The Journals of Sylvia Plath, ed. cit.,* p. 98.

*(25)Ibidem,* p. 279.

(26)Vezi *Supra,* nota 18.

(27)Baldine Saint Girons, „Suicide", *in Encyplopaedia Universalis,* 1981, p. 358.

(28)Emile Durkheim, *op. cit.,* p. 261.

(29)Pierre Moron, *op. cit.,* p. 77.

(30)Philippe Aries, *L'homme devant la mort. Le temps des gisants,* Editions du Seuil, Paris, 1977, p. 112.

*(31)Ibidem.*

(32)Jean-Jacques Brochier, „Les suicides de la litterature", *in Magazine litteraire,* nr. 256, iulie-august, 1988, p. 14.

(33)Maurice Pinguet, *La mort volontaire au Japon,* Gallimard, Paris, Bibliotheque des Histoires, 1984, p. 9.

(34)De Sade, *Filosofia în budoar,* Editura de Vest, Timişoara, 1993.

(35)Traducere de A. Brădeanu.

(36)Michel Delon, „Encore la faute â Rousseau", *in Magazine litteraire,* nr. 256, iulie-august, 1988, p. 18.

**în aşteptarea hunilor**

**înainte de a fi un caz de istorie literară sau unul de mentalitate, aventura existenţială a lui Drieu la Rochelle este un complicat caz psihologic. Jurnalul său, unul dintre cele mai contradictorii scrise în acest secol, e un document întins pe mai multe paliere.**

**E şi un jurnal al vieţii intime (aşa cum îl concepea Amiel), cu toate frustrările şi meschinele sale nelinişti, dar şi unul de analiză politică, de sălbatică dezlănţuire antisemită. Dar e, mai ales, un lucid, un înspăimântător drum spre moarte.**

**Sinuciderea nu e o descoperire de ultimă oră a lui Drieu, una din acele obsesii irepresibile ivite sub influenţa unei tragedii petrecute fulgerător. *Recit secret,* răscolitor document al unei existenţe torturate, publicat postum (1951), vorbeşte despre un lung şir de intenţii suicidare şi jurământul, în manieră romantică, de a rămâne credincios tinereţii. In fapt, *Râcit secret* este un veritabil tratat de sinucidere, în care orice echivoc a fost înlăturat. Pactul cu moartea, un pact aproape faustic, în schimbul căruia ucenicul nu cere însă nimic, e de o cruzime fără precedent şi, ca în puţine cazuri, el e dus la îndeplinire.**

**Drieu detesta bătrâneţea cu un soi de oroare metafizică, fără explicaţii şi fără a accepta vreo nuanţare. Iluminarea avută încă de la şapte ani îi furnizează, poate, cel mai puternic alibi pentru a împiedica orice modificare a deznodământului funest. Notaţiile sale se încarcă, desigur, cu o aură de tragism, validând retrospectiv ceea ce, la cei mai mulţi dintre scriitori, e simplă vorbărie neurmată de transpunere practică.**

**Jurnalul lui Pierre Drieu la Rochelle, acoperind un segment extrem de dramatic din existenţa europeană şi, fireşte, din**



aceea a autorului însuşi *(Journal 1939-1945,* Editions Gallimard, 1992) debutează sub semnul câtorva negații. Nu va scrie ^ promite ^ despre iubire, aşa cum fac mulți dintre autorii de jurnale intime, nici despre sentimente şi nici despre femei ^ mai ales că acestea din urmă au fost extrem de *ordinare,* adorând banalitatea unei vieți comune, insignifiante. In fapt, va scrie despre toate acestea. Va scrie cu o patimă din care nu lipsesc nici resentimentele şi nici o secretă admirație pentru delicatețea feminină.

Privită dinspre punctul ei final, biografia lui Drieu nu pare a conduce acolo unde, în Idele lui Marte 1945, va sfârşi implacabil, încă tânăr (deşi îşi percepe vârsta cu un fel de tragism teatral, plângându-se de boli şi necazuri pe care le va avea doar mult mai târziu), el trăieşte cu un acut presentiment al dezastrului. Recapitulând, constată că nimic în viață nu i-a ieşit cum trebuie. Cinismul şi răceala spiritului, calculul fără scrupule nu i-au adus, totuşi, fericirea visată. Jurnalul e dominat de frustrările unui ins cu un temperament despotic, dar de o sensibilitate şi o fragilitate neverosimile.

Jurnal atipic, caietele lui Drieu la Rochelle relevă drama unui intelectual prins în menghina istoriei şi incapabil să se sustragă maleficelor tentații de a-i deveni personaj. Atipicitatea însemnărilor lui Drieu provine din luciditatea autorului. Excepțional analist al evenimentelor istorice, el este însă incapabil să se sustragă dezastrelor pe care, asemeni unei noi Casandre, le anunță la fiecare pagină.

Ca tonalitate, însemnările lui Drieu aparțin unui mizantrop.

încă de la primele pagini, el circumscrie aria de interes a jurnalului în zona întâmplărilor nesemnificative. Prilej al unui monolog neîntrerupt, jurnalul este, în realitate, un spațiu al captării *tăcerii.* Autorul frecventează bordelurile pentru că numai acolo găseşte liniştea detensionată a comunicării directe, lipsită de complicații, dar şi tăcerea plină de promisiuni a partenerelor de-o noapte: „Mi-au plăcut târfele pentru că ele erau mute şi pentru că, văzut o dată, trupul lor îmi oferea floarea sugestiei".

Abrupt, Drieu fixează, ca într-un început de Decalog, reperele ferme ale propriei existențe. în ciuda *pasiunilor politice,*



nu va aparține niciodată vreunui partid, ca Ernst von Salomon, care, deşi cu idei asemănătoare lui Hitler, a refuzat totuşi să devină nazist. La fel, Drieu consideră că „între ideile gânditorului şi ale omului de acțiune se întinde o prăpastie". El poate gândi ca un fascist ^ şi o face cu infinită delectare ^ dar nu va acționa niciodată în consecință. îndepărtarea de lume, înstrăinarea maladivă, mizantropismul pornesc dintr-un dispreț programatic al oficialității, al osificatei structuri statale. Tot ceea ce decurge de aici ^ refuzul legii, al ordinii stabilite, al convențiilor ^ va fi o cădere treptată în afara societății şi a socialului, filipicele sale îmbracă, uneori, forma răutății gratuite, de jos nivel, transpunându-şi frustrările într-o arguție plină de venin:

Ce fericit că nu mai sunt însurat, când văd nevasta câte unui scriitor îmbrățişându-i toate micile certuri şi ticuri, partizană, exagerând şi trădându-i toate defectele. (...) Femeia trădează întotdeauna bărbatul. Ce instinct bun m-a făcut să mă tem întotdeauna de femei. Iată de ce am ales bordelul.

Cuvinte ale unui misogin, fără îndoială. însă aceeaşi pană scrie cuvinte de-o mare delicatețe despre femeile pe care le-a iubit. De altfel, fiecare dintre ele a devenit personaj în una sau alta din cărțile lui. Personaje luminoase, iradiind un calm şi o senzualitate care contrazic desele, prea desele răbufniri antifeminine ale autorului. In fapt, ideea sinuciderii e, la Drieu, consecința logica a acumulării violente de detalii atroce, de sentimente greu de suportat şi de frustrări care se adună în cascadă. Nici unul dintre aceste detalii, considerat singur, nu ar conduce, în mod normal, la ideea sinuciderii. Prin combinarea lor, într-o alchimie a Răului, se ajunge însă la tensiuni nsuportabile şi la construirea obsesională a salvării prin dispariție fizică.

în aceeaşi măsură, se poate vorbi de un cod al onoarei şi de un *gentleman's agreement* pe care Drieu îl face cu sine însuşi.

Teoretizat cu o pedanterie uneori ridicolă, întors pe toate fețele, pactul sinucigaş devine o deltă mistică ce migrează inconştient sentimentele. Filtru negru în fața invaziei negativității, acesta doar amână o sentință care fusese luată de la bun început.



Asaltat de incertitudinile, uimirile şi spaimele cotidiene, Drieu nu uită să consemneze, cu o minuție înfricoşătoare, toate maladiile, reale şi imaginare, de care suferă: „... boală a inimii, vai, destul de avansată, braț anchilozat, boală a ficatului, hemoroizi, hernie." Şi cu toate acestea, câteva rânduri mai jos scrie plin de avânt: „Viața aparține pasionaților, celor lipsiți de măsură".

S-a glosat enorm pe marginea colaborationismului lui Drieu (şi încă mai mult despre felul în care consecințele acestuia aveau să-i producă sfârşitul), dar persistă ambiguitatea asupra realei naturi a implicării sale. Drieu nu e un fanatic (fie şi un fanatic iluminat, din familia Nietzsche). Nu e nici un semidoct cucerit de retorica plină de vorbe umflate a fascismului. El e, mai degrabă, fascist din neputința de a fi comunist. O şi spune de nenumărate ori, după cum spune că admiră Germania pentru că nu poate admira (mai mult: pentru că îi repugnă) Franța, pentru că e scârbit de politicianismul şi eşecurile neputincioasei, debilei democrații galice. Drieu e destul de lucid pentru a vedea în *Mein Kampf* ceea ce e de văzut: „gândire de jurnalist rudimentar, avid de un senzaționalism grosolan". Şi totuşi, nu va ezita vreo clipă ^ nici cu gândul, nici cu fapta ^ să intre în slujba ocupantului hitlerist.

îngrozitoarea boală de care suferă Drieu nu e, însă, nici neputința de a-şi accepta țara aşa cum e, nici incapacitatea (mai mult enunțată decât reală) de a o iubi. Incurabila lui boală se numeşte *luciditate.* Scenariul dezastrului e clar în

mintea lui de la bun început. Nici o surpriză, nici o modificare, cât de mică, a traiectului întrevăzut cu o demonică luciditate.

Şi totuşi, în ciuda finalului uşor de prevăzut, Drieu nu cedează.

Nu renunță la malefica implicare în nenorocitul scenariu politic şi refuză să se retragă, din spirit al onoarei, atunci când totul e realmente pierdut.

Cu toate acestea, el nu se simte („...nu am nici caracterul, nici gustul...") un scriitor politic. In cel mai bun caz, e, ca mai toți autorii, „un fiu al propriului scris". Drieu ^ personaj livresc ?

Fără îndoială, în măsura în care îşi trăieşte fantasmele cu o încăpățânare şi o lipsă de umor pe care o au doar *ființele de*



*hârtie,* eroii de ficțiune. Nemilos, de o înaltă exigență față de angajamentele de onoare luate, el nu face nici un fel de compromis cu himera care-l urmăreşte. *Testamentul* său, scris la 15 septembrie 1939, e un document al radicalismului de o virulență rareori întâlnită în cultura franceză.

Catolic şi antisemit, el regretă doar că nu a servit mai bine partidul Action Francaise şi ideile lui Maurras, al cărui succesor n-a putut deveni. în ciuda extremismului din acel program testamentar în cinci fraze, Drieu încheie în inimitabilul său stil violent-spectacular ^ un stil care nu putea fi decât al unui iraționalist prin vocație: „Scuip pe radicalismul şi francmasoneria care au distrus Franța". După o astfel de încheiere, aproape că n-ar mai fi nimic de spus. Şi totuşi.

Mizantrop, cu oroarea *contactelor imbecile,* Drieu nu are nimic din profilul fascistului de rând. El e un vizionar, chiar dacă, de cele mai multe ori, viziunile sale sunt proiecții distructive, fantasme satanice. Raportându-se, în plan politic, la posibilele modele induse de forțele beligerante, Drieu respinge cu violență orice variantă venind dinspre stânga internaționalistă: „Evreii şi francmasonii nu vor fi capabili să conceapă un imperiu danubiano-baltic. Atunci Europa va fi o Elveție condusă de un stat-major evreiesc? Prea puțin pentru mine".

Insatisfacțiile lui Drieu la Rochelle se centrează, însă, asupra Franței. Incapabilă să se ridice la înălțimea aşteptărilor, ea se complace în dubioase alianțe care o depersonalizează şi o transformă într-o țară insignifiantă: „Din 1870 încoace, francezii se bazează pe aliați pentru a le rezolva totul. Nu fac copii, dar voi avea aliați care se vor bate în locul meu". Incompatibilitatea între el şi Franța e una structurală, dincolo de conjuncturi şi întâmplătoare divergențe politice: e o nepotrivire de viziuni ^ „Cum să iubesc această Franță care gândeşte tot ceea ce eu

detest?"

Franța abhorată de la Rochelle e, desigur, *la France juive,* devenită o anexă inertă a întreprinzătorului spirit semit. Cu un sarcasm muşcător, el se descrie drept „un antisemit inteligent" şi ^ nici mai mult, nici mai puțin! ^ „cel mai bun prieten al evreilor"! Cât de bun prieten al urmaşilor regelui Solomon este



Drieu aflăm din nenumăratele pasaje dedicate acestor „stricători de neamuri", în care dezgustul se îmbină cu disprețul şi ura:

înainte de orice, ei îmi repugnă fizic. Bineînțeles. Iar apoi, îi găsesc lipsiți de inteligență şi de profunzime. Şi deloc artişti.

Lipsiți de gust, de tact.

Ah, tactul. Acea manieră a lor de a nu simți niciodată ceea ce ne fac să resimțim.

Şi, apoi, ei nu ştiu că sunt nişte intruşi, că niciodată nici un popor (în afara țiganilor) nu şi-a permis să vină în felul acesta să se instaleze la alte popoare.

Pentru că au început să emigreze fără a fi nevoie s-o facă.

Probabil că deportările asiriene le-au deschis pofta. Dar, la începutul diasporei, nu i-a forțat nimeni.

Această oribilă suficiență. Ideile lor merg de la sine. Regimul bun e cel de pe urma căruia profită.

Aici, liberalismul. Dincolo, socialismul. Ce le-ar mai fi plăcut să fie naziști şi să dea Europa Germaniei.

între altele, naivitatea prodigioasă a lui Benda. Acela îi dă pe mâna călăului. Dar în Franța nici urmă de călăi, decât poate pentru cei mai vechi dintre francezi. Şi bine că-i aşa, pentru că oricum sunt nişte senili.

Amestecul stupefiant de anti-semitism şi de anti-naționalism francez transformă cazul Drieu într-un complicat, inclasificabil carusel de negații încăpățânate ale evidenței şi încercări de a găsi pretutindeni sensuri ascunse şi comploturi mocnite.

Terorizat de influența atotputernică a evreilor, Drieu construieşte un scenariu, amintind de semi-parodicul romanelor gotice, în care Evreul ar fi stafia, demonul, spiritul negativ, încarnarea forțelor malefice absolute.

Pe de altă parte, nici autoportretul pe care şi-l desenează sieşi nu e cu nimic mai trandafiriu. De la prima la ultima pagină, *Jurnalul* transcrie imaginile apocaliptice ale unui spirit care nu se cruță nici pe sine. E conştient că relatările sale se vor constitui în portretul unui „degenerat şi al unui decadent".

Mai mult, e un damnat care *gândeşte în* termenii degenerescentei şi ai

decadenței. Astfel surdinizate, aprecierile sale trebuie privite ca aparținând, în egală măsură, unui scriitor şi



Unui personaj. Incomod pentru duşmani, el e la fel de puțin • Otmod pentru puținii prieteni care i-au mai rămas. Teoretician IIl *acțiunii,* el e, în realitate, un static. Un *leneş,* un *caracter* ./<i/>, care ascunde sub aceste măşti tot ce detestă mai mult: *ilczfțusturile sale, disprețurile, scârbele, ranchiunele, ororile, urile.*

Cu toate acestea, nota dominantă a spiritului său e... *elegia.*

Nu-i rămâne, desigur, decât să se accepte *tel-quel* şi să lucreze HI spiritul harurilor sale înnăscute. Să lucreze scriind şi transLiând aceste contradicții unor personaje fictive. Colac peste pu pază, îşi descoperă şi o *manie a persecuției,* care complică şi mai mult supraîncărcatul peisaj mental. în fapt, ce e real şi C6 excrescență resentimentară în acest du-te-vino bezmetic?

Până în ce punct furiile, furiile verbioase ale lui Drieu corespund unei realități obiective? E clar că nici un răspuns nu poate fi mulțumitor. Pentru că, asemeni *propozițiilor* scriitorului, realitatea e o proiecție suspectă, transcrierea unor senzații încâlcite, lipsite de sens. Ori chiar a dedublării pe care autorul şi-a asumat-o cu imperturbabilă seninătate.

Şi totuşi, există un element care ne obligă să privim fiecare cuvânt al lui Pierre Drieu la Rochelle cu multă precauție: *sinuciderea* lui. Ea rearanjează şi redimensionează dramatic cuvintele *Jurnalului* şi, implicit, ale existenței sale. Ca în cazurile multora dintre sinucigaşi, Drieu e un melancolic. Asemeni lui Jean-Jacques, singurătatea şi melancolia îi provoacă indescriptibile bucurii. Element de primă importanță în constituirea precarului său echilibru mental, melancolia îi dă senzația „nesfârşită şi delicioasă, alcătuită din regretul a ceea ce nu aveam, necontenit anulată de plăcerea a ceea ce aveam".

Fireşte, melancolia singură nu poate fi blamată pentru finalul gest sinucigaş. De altfel, Drieu are un fel de voioşie mulțumită de sine atunci când face inventarul multiplelor sale umori melancolice:

Melancolia de a nu fi activ şi mobil, căreia îi corespunde plăcerea de a fi lent şi aproape imobil; melancolia de a nu fi însurat şi care se transforma, după despărțirile mele, în plăcerea de a nu mai fi; melancolia de a trăi într-o țară a decadenței şi care se

Drieu aflăm din nenumăratele pasaje dedicate acestor „stricători de neamuri", în care dezgustul se îmbină cu disprețul şi ura : înainte de orice, ei îmi repugnă fizic. Bineînțeles. Iar apoi, îi

găsesc lipsiți de inteligență şi de profunzime. Şi deloc artişti.

Lipsiți de gust, de tact.

Ah, tactul. Acea manieră a lor de a nu simți niciodată ceea ce ne fac să resimțim.

Şi, apoi, ei nu ştiu că sunt nişte intruşi, că niciodată nici un popor (în afara țiganilor) nu şi-a permis să vină în felul acesta să se instaleze la alte popoare.

Pentru că au început să emigreze fără a fi nevoie s-o facă.

Probabil că deportările asiriene le-au deschis pofta. Dar, la începutul diasporei, nu i-a forțat nimeni.

Această oribilă suficiență. Ideile lor merg de la sine. Regimul bun e cel de pe urma căruia profită.

Aici, liberalismul. Dincolo, socialismul. Ce le-ar mai fi plăcut să fie naziști şi să dea Europa Germaniei.

Intre altele, naivitatea prodigioasă a lui Benda. Acela îi dă pe mâna călăului. Dar în Franța nici urmă de călăi, decât poate pentru cei mai vechi dintre francezi. Şi bine că-i aşa, pentru că oricum sunt nişte senili.

Amestecul stupefiant de anti-semitism şi de anti-naționalism francez transformă cazul Drieu într-un complicat, inclasificabil carusel de negații încăpățânate ale evidenței şi încercări de a găsi pretutindeni sensuri ascunse şi comploturi mocnite.

Terorizat de influența atotputernică a evreilor, Drieu construieşte un scenariu, amintind de semi-parodicul romanelor gotice, în care Evreul ar fi stafia, demonul, spiritul negativ, încarnarea forțelor malefice absolute.

Pe de altă parte, nici autoportretul pe care şi-l desenează sieşi nu e cu nimic mai trandafiriu. De la prima la ultima pagină, *Jurnalul* transcrie imaginile apocaliptice ale unui spirit care nu se cruță nici pe sine. E conştient că relatările sale se vor constitui în portretul unui „degenerat şi al unui decadent".

Mai mult, e un damnat care *gândeşte în* termenii degenerescentei şi ai decadenței. Astfel surdinizate, aprecierile sale trebuie privite ca aparținând, în egală măsură, unui scriitor şi



unui personaj. Incomod pentru duşmani, el e la fel de puțin comod pentru puținii prieteni care i-au mai rămas. Teoretician al *acțiunii,* el e, în realitate, un static. Un *leneş,* un *caracter slab,* care ascunde sub aceste măşti tot ce detestă mai mult: *dezgusturile sale, disprețurile, scârbele, ranchiunele, ororile, urile.*

Cu toate acestea, nota dominantă a spiritului său e... *elegia.*

Nu-i rămâne, desigur, decât să se accepte *tel-quel* şi să lucreze în spiritul

harurilor sale înnăscute. Să lucreze scriind şi transferând aceste contradicţii unor personaje fictive. Colac peste pupăză, îşi descoperă şi o *manie a persecuţiei,* care complică şi mai mult supraîncărcatul peisaj mental. în fapt, ce e real şi ce excrescenţă resentimentară în acest du-te-vino bezmetic?

Până în ce punct furiile, furiile verbioase ale lui Drieu corespund unei realităţi obiective? E clar că nici un răspuns nu poate fi mulţumitor. Pentru că, asemeni *propoziţiilor* scriitorului, realitatea e o proiecţie suspectă, transcrierea unor senzaţii încâlcite, lipsite de sens. Ori chiar a dedublării pe care autorul şi-a asumat-o cu imperturbabilă seninătate.

Şi totuşi, există un element care ne obligă să privim fiecare cuvânt al lui Pierre Drieu la Rochelle cu multă precauţie : *sinuciderea* lui. Ea rearanjează şi redimensionează dramatic cuvintele *Jurnalului* şi, implicit, ale existenţei sale. Ca în cazurile multora dintre sinucigaşi, Drieu e un melancolic. Asemeni lui Jean-Jacques, singurătatea şi melancolia îi provoacă indescriptibile bucurii. Element de primă importanţă în constituirea precarului său echilibru mental, melancolia îi dă senzaţia „nesfârşită şi delicioasă, alcătuită din regretul a ceea ce nu aveam, necontenit anulată de plăcerea a ceea ce aveam".

Fireşte, melancolia singură nu poate fi blamată pentru finalul gest sinucigaş. De altfel, Drieu are un fel de voioşie mulţumită de sine atunci când face inventarul multiplelor sale umori melancolice:

Melancolia de a nu fi activ şi mobil, căreia îi corespunde plăcerea de a fi lent şi aproape imobil; melancolia de a nu fi însurat şi care se transforma, după despărţirile mele, în plăcerea de a nu mai fi; melancolia de a trăi într-o ţară a decadenţei şi care se



Drieu aflăm din nenumăratele pasaje dedicate acestor „stricători de neamuri", în care dezgustul se îmbină cu disprețul şi ura:

înainte de orice, ei îmi repugnă fizic. Bineînţeles. Iar apoi, îi găsesc lipsiţi de inteligenţă şi de profunzime. Şi deloc artişti.

Lipsiţi de gust, de tact.

Ah, tactul. Acea manieră a lor de a nu simţi niciodată ceea ce ne fac să resimţim.

Şi, apoi, ei nu ştiu că sunt nişte intruşi, că niciodată nici un popor (în afara ţiganilor) nu şi-a permis să vină în felul acesta să se instaleze la alte popoare.

Pentru că au început să emigreze fără a fi nevoie s-o facă.

Probabil că deportările asiriene le-au deschis pofta. Dar, la începutul diasporei, nu i-a forțat nimeni.

Această oribilă suficiență. Ideile lor merg de la sine. Regimul bun e cel de pe urma căruia profită.

Aici, liberalismul. Dincolo, socialismul. Ce le-ar mai fi plăcut să fie naziști şi să dea Europa Germaniei.

între altele, naivitatea prodigioasă a lui Benda. Acela îi dă pe mâna călăului. Dar în Franța nici urmă de călăi, decât poate pentru cei mai vechi dintre francezi. Şi bine că-i aşa, pentru că oricum sunt nişte senili.

Amestecul stupefiant de anti-semitism şi de anti-naționalism francez transformă cazul Drieu într-un complicat, inclasificabil carusel de negații încăpățânate ale evidenței şi încercări de a găsi pretutindeni sensuri ascunse şi comploturi mocnite.

Terorizat de influența atotputernică a evreilor, Drieu construieşte un scenariu, amintind de semi-parodicul romanelor gotice, în care Evreul ar fi stafia, demonul, spiritul negativ, încarnarea forțelor malefice absolute.

Pe de altă parte, nici autoportretul pe care şi-l desenează sieşi nu e cu nimic mai trandafiriu. De la prima la ultima pagină, *Jurnalul* transcrie imaginile apocaliptice ale unui spirit care nu se cruță nici pe sine. E conştient că relatările sale se vor constitui în portretul unui „degenerat şi al unui decadent".

Mai mult, e un damnat care *gândeşte* în termenii degenerescentei şi ai decadenței. Astfel surdinizate, aprecierile sale trebuie privite ca aparținând, în egală măsură, unui scriitor şi



unui personaj. Incomod pentru duşmani, el e la fel de puțin comod pentru puținii prieteni care i-au mai rămas. Teoretician al *acțiunii,* el e, în realitate, un static. Un *leneş,* un *caracter slab,* care ascunde sub aceste măşti tot ce detestă mai mult: *dezgusturile sale, disprețurile, scârbele, ranchiunele, ororile, urile.*

Cu toate acestea, nota dominantă a spiritului său e... *elegia.*

Nu-i rămâne, desigur, decât să se accepte *tel-quel* şi să lucreze în spiritul harurilor sale înnăscute. Să lucreze scriind şi transferând aceste contradicții unor personaje fictive. Colac peste pupăză, îşi descoperă şi o *manie a persecuției,* care complică şi mai mult supraîncărcatul peisaj mental. In fapt, ce e real şi ce excrescență resentimentară în acest du-te-vino bezmetic?

Până în ce punct furiile, furiile verbioase ale lui Drieu corespund unei realități obiective? E clar că nici un răspuns nu poate fi mulțumitor. Pentru că, asemeni *propozițiilor* scriitorului, realitatea e o proiecție suspectă, transcrierea

unor senzații încâlcite, lipsite de sens. Ori chiar a dedublării pe care autorul şi-a asumat-o cu imperturbabilă seninătate.

Şi totuşi, există un element care ne obligă să privim fiecare cuvânt al lui Pierre Drieu la Rochelle cu multă precauție: *sinuciderea* lui. Ea rearanjează şi redimensionează dramatic cuvintele *Jurnalului* şi, implicit, ale existenței sale. Ca în cazurile multora dintre sinucigaşi, Drieu e un melancolic. Asemeni lui Jean-Jacques, singurătatea şi melancolia îi provoacă indescriptibile bucurii. Element de primă importanță în constituirea precarului său echilibru mental, melancolia îi dă senzația „nesfârşită şi delicioasă, alcătuită din regretul a ceea ce nu aveam, necontenit anulată de plăcerea a ceea ce aveam".

Fireşte, melancolia singură nu poate fi blamată pentru finalul gest sinucigaş. De altfel, Drieu are un fel de voioşie mulțumită de sine atunci când face inventarul multiplelor sale umori melancolice:

Melancolia de a nu fi activ şi mobil, căreia îi corespunde plăcerea de a fi lent şi aproape imobil; melancolia de a nu fi însurat şi care se transforma, după despărțirile mele, în plăcerea de a nu mai fi; melancolia de a trăi într-o țară a decadenței şi care se



transforma în plăcerea de a te bucura de atâtea rămăşițe cruțate de urâțenia veacului; melancolia de a nu fi pictor sau poet şi care se transforma în plăcerea de a mă îndopa cu istorie; melancolia de a nu fi politician şi care se transforma în plăcerea de a scrie câteva pagini libere.

Cufundat în această serie a „contrariilor", Drieu mai are însă resurse pentru a nota şi un regret, marele său regret: că nu s-a *mărturisit* public şi nu s-a arătat aşa cum e, cu toate complexele lui de inferioritate, cu mania persecuției şi sentimentul vinovăției care l-au torturat şi care, în ochii celorlalți, l-au înfățişat pe de-a-ntregul desfigurat. Din toate aceste nefericiri, el învață însă arta supraviețuirii pe termen limitat, învață, măcar, să-şi proiecteze o altă natură intimă. Şi, simultan, deprinde şi *dezvățul* de această natură. Fie şi pentru a-şi procura, odată cu apropierea morții, *încă o plăcere clar-obscură.*

Realitatea biografică nu-i oferă lui Drieu motive cu adevărat serioase pentru a se sinucide ^ cel puțin, nu înainte de 1945.

Chiar dacă nu i se vând cărțile, chiar dacă femeile nu-i sunt credincioase, în cele din urmă el răzbeşte. E drept, tot cu ajutorul femeilor. Lista lor ^ prea lungă şi prea complicată ^ dă adevărata dimensiune a celui care scrie că singurul lucru care „m-a emoționat profund şi în acelaşi timp mi-a furnizat tonul just este războiul". Despre adevăratele aptitudini războinice ale lui Pierre Drieu la Rochelle

s-a scris destul, iar jurnalul său e o sofisticată operație de a-şi motiva laşitatea printr-o scârbă mimată şi printr-o detaşare abil pusă în scenă.

Obsesia sfârşitului se leagă, aproape întotdeauna, în *Jurnal,* de refuzul plin de oroare al bătrâneții. Erou dintr-o saga nordică, fascinat de spiritul germanic şi de severa lui geometrie, el extinde sentimentul sfârşitului individual la nivelul unei întregi culturi şi al unei întregi civilizații.

N-are importanță cum, ştiu că viața mea e pierdută. Literatura franceză e sfârşită, la fel ca şi întreaga literatură în general în lume, ca toată arta şi toată creația. Umanitatea e bătrână şi se grăbeşte să-şi pregătească sfârşitul într-un furnicar sau într-un stup. Pe de altă parte, viața mea individuală e sfârşită. S-a sfârşit cu femeile, cu viața senzuală.

Romanul meu *(Gilles,* n.n.) va apărea în indiferența generală.

JURNALE

Mai rămâne reculegerea, ocultarea ultimelor măreții. Dar această meditație, care ar putea umple o lungă bătrânețe, se poate reduce la fulgerătoarea viziune a ultimelor ceasuri, de dinaintea „prematurei" mele morți.

Bărbatul care scria aceste rânduri tocmai împlinise 46 de

ani.

Există o evoluție a *vocii* şi a *tonului* în jurnalul lui Drieu, care marchează o deplasare dinspre zona realului spre cea a irealității. Prizonier al unei aglomerări de evenimente care îl agresează fără nici un răgaz, el încearcă să plonjeze într-o lume a fantasmelor. Nu mai are decât o dorință: „să ard totul în jurul meu şi să măresc spațiile mistice". Lecturile îi sunt, aproape exclusiv, din marii mistici germani, iar fantasmele se hrănesc din recitirea cețoaselor saga nordice. îşi recunoaşte în ele o biografie alternativă, un pisc al aspirației.

Fascinația modelului germanic e, după cum singur o mărturiseşte, extrem de veche. Ea poate fi foarte uşor psihanalizată: e imaginea-şoc a unei cărți frumos ilustrată, cu legende nordice, văzută, la şase-şapte ani, în vitrina unei librării, în timp ce se afla cu mama sa la plimbare. Amprenta vizuală se transformă în amprentă spirituală. Percepându-se *diferit,* va fi, pe tot parcursul vieții, un mare singuratic. Cu trecerea vremii, ajunge la contraperformanța de a trăi la Paris ca într-un oraş străin, fără prieteni şi cunoştințe, locuind în marele oraş, pur şi simplu, „pentru piața Concorde, Sena şi bordeluri".

în fond, aşa cum e anti-francez, Drieu e şi anti-german. Deşi în toate acțiunile sale deplânge decăderea înspăimântătoare la care au ajuns francezii, e suficient de lucid pentru a şti că „apropierea de Germania ar însemna abandonul"... Mai mult: „Germania ar oferi Franței situația Scoției în Regatul

Unit: situația bătrânului servitor foarte respectat... şi exploatat". Or, ceea ce speră el e cu totul altceva: o infuzie de spirit germanic obositului, flegmaticului spirit galic. Atât şi nimic mai mult.

Concomitent cu drama publică, cu tragedia de a se vedea complotând împotriva propriului popor, Drieu trăieşte şi drama interioară a singurătății. A unei singurătăți pe care şi-a dorit-o, dar care nu îi mai spune nimic. „Mi-e imposibil să mă ataşez



vreunei femei, mi-e imposibil să mă abandonez ei. N-am găsit-o pe nici una suficient de frumoasă. Destul de frumoasă interior sau exterior. Am sacrificat totul unei idei nebuneşti despre frumusețe". Un personaj demonic, aşadar, un posedat, un damnat din familia marilor romantici.

Nu lipseşte din repertoriul său ^ ba chiar prisoseşte ^ terifianta problemă a morții. Anul 1940 începe sub dublul semn al frustrării *artistului* şi al spaimei *individului* prins în plasa fără ieşire a presiunii însumate a creației şi a existenței:

Am patruzeci şi şapte de ani. E vârsta la care Stendhal scria *Roşu şi negru.* Toți scriitorii mijlocii sau rataţi se consolează gândindu-se la Stendhal sau la Balzac. Pentru mine, asta nu e o consolare. Ştiu prea bine că *Gilles* nu e o capodoperă.

Pe de altă parte, ştiu că nu mai am mult de trăit. Şi totuşi, nu simt moartea. Mă va lua ea atât de repede încât să n-am răgazul să o simt? E înşelătoare, fără nici o îndoială, euforia care m-a făcut să mă bucur de această subită contracție a vieții mele aflată sub amenințare.

Presentimentul morții e, cu siguranță, legat de ideea de sinucidere ^ în fond, o moarte anunțată, un final implacabil pe care paginile de jurnal îl pregătesc cu o obsesie aproape maniacală a detaliului.

Sinuciderea lui Drieu la Rochelle nu e întâmplătoare şi nici lipsită de un ceremonial plin de patetism. Ca mare parte a autorilor de jurnale, Drieu e extrem de atent la consemnarea Aituror gesturilor semnificative ale existenței sale. El *îşi gândeşte* viața şi resimte o bucurie *sălbatică* în timp ce îşi notează amănuntele voluntarei intrări în moarte. Nimic din ceea ce trăieşte nu i se pare întâmplător şi, dacă ar fi s-o ia de la început, n-ar modifica nimic în proiectul tulburatei sale biografii. Cu alte cuvinte, ar fi şi antisemit, şi la fel de fascinat de Germania. Aşadar, nimic de făcut: predeterminarea culturală e mai puternică decât orice rațiune.

Există, atunci, o fatalitate a sinucigaşului? Există un scenariu misterios care-i călăuzeşte acțiunile? E greu de spus, din moment ce Drieu mărturiseşte cu

nonşalanță că nu-l interesează decât „pictura, casele şi grădinile Parisului, politica



mondială, corpul femeilor, religia primitivă". Adică mondenitatea, lie ea şi una politică, superficialitatea blândă a lucrurilor plăcute.

Dar toate acestea sunt supuse presiunii unui egocentrism pe care nu face nici un efort să-l ascundă. El e centrat asupra sa însuşi cu o spontaneitate plină de inocență şi cu un firesc dat de siguranța totală că ^ până şi atunci când greşeşte ^ el are dreptate.

Pe de altă parte, cărțile nu i se vând, iar imaginea despre sine e când aceea de *burghez meschin,* când de *om al tuturor ruinelor.* E născut pentru mediocritatea burgheză, dar soarta a făcut din el un fel de dandy anacronic, un ins obligat să-şi contemple neputincios *distorsiunea grotescă* a vieții. Sinuciderea îi e grăbită, între altele, de obligațiile sociale, de neplăcerea de a face față conversațiilor de salon şi, în general, îndatoririlor publice. îl oboseşte la culme *convenția* şi îi pare rău că nu are suficient umor pentru a trece prin acest purgatoriu lipsit de metafizică. Explicația o găseşte repede: *laşitatea,* consecința îndelungatei izolări, a solitudinii care i-a atrofiat îndemânarea de a manevra în social. Dar el găseşte, la fel de rapid, şi antidotul acestei împrejurări: nici nu merită, de fapt, să facă vreun efort de adaptare la această lume a superficialității!

Din când în când, Drieu îşi reconsideră pozițiile, regretând că n-a ştiut să se păstreze departe de zgomotoasa, dar sterila, viață publică. (Nu e un secret că, la prima ocazie, după ocuparea Franței de către germani, se va avânta iarăşi în viața publică, uitând de sănătoasele gânduri de la începutul lui 1940.) Dar această incapacitate de a reacționa satisfăcător e reflexul unor caracteristici temperamentale, al neputinței de a se raporta corect la agresiunea exteriorului:

Fondul întregii mele timidități şi al laşității mele provin din faptul că nu sunt capabil de nici o reacție fizică. Sunt un limfatic nervos, la care întreaga descărcare nervoasă se risipeşte în interior, unde face ravagii, în loc să stimuleze muşchii şi să producă destinderile exterioare.

Aşadar, un fizic subminat de insolvabile probleme psiho-locomotorii şi un psihic prins în capcana unei origini sociale aflate sub nivelul inteligenței sale. Sentimentul de inferioritate, care



mai târziu îl va transforma într-un fel de Rastignac (dar un Rastignac anemic, lipsit de energia parvenitului), lucrează constant asupra psihicului său

ultrafragil. Amestec de luciditate („am caracter, dar numai în lucrurile mari") şi de bovarism bine temperat, el oscilează între extreme ^ şi numai între extreme -, navetând cu o deconcertantă nonşalanță între cele mai nobile sentimente umanitare şi mizantropismul social.

In practică, aplecarea sa spre dreapta e violent-irevocabilă. însăşi atingerea cu cei *de stânga* îi provoacă oroare şi decide să se izoleze de ei cu orice preț: „Am hotărât să nu mai pun piciorul la N.R.F.*, unde domină evreii, comunizanții, vechii suprarealişti şi tot felul de inşi care cred din principiu că adevărul se află la stânga". Fără îndoială, un fanatic al dreptei precum el nu poate admite o astfel de sfidare: condotier ideologic, tot ce contravine principiilor sale trebuie combătut cu vehemență. Izolarea nu e, prin urmare, decât soluția logică a oboselii de a lupta cu tot mai numeroasele mori de vânt ale unei societăți intrate în derivă.

Dar unde să se izoleze ^ decât tot la Paris, în viermuiala în care, de fapt, se află toți duşmanii săi: „M-am simțit incapabil să mă retrag altundeva decât la Paris. în provincie simt prea mult ochiul oamenilor asupra mea. Mi-ar trebui o casă complet izolată, însă unde să găseşti aşa ceva ?" Ironia sorții va face ca el să găsească o asemenea casă, în care ^ ca un argument suprem al predestinării ^ va şi muri. Măcar pentru a adeveri că avusese dreptate când spunea că el aparține acelor scriitori din care rămâne *poziția,* nu *opera.*

Sentimentul dominant al jurnalului lui Pierre Drieu la Rochelle e *ricanarea.* O furioasă neputință ce proiectează necontenit imagini în care el, triumfător, îşi contemplă duşmanii prăvăliți în țărână. Previziunile sale istorice sunt de-o cumplită luciditate. Desfăşurarea ulterioară a evenimentelor le-a confirmat într-o proporție covârşitoare: „... ce-aş mai vrea să văd mutra tipilor de la N.R.F. şi de la Figaro, a găştii demagogilor, a jidăniei şi a tuturor celor care m-au umilit şi m-au călcat în picioare".

* E vorba de revista şi editura cu acelaşi nume, *Nouvelle Revue Franqaise,* proprietatea lui Gaston Gallimard (n.a.).



Deasupra tuturor acestor zbateri şi incredibile torturi fâlfâie aripa neagră a morții. Născut prea târziu, într-o Franță dezero-izată, într-o Europă fără identitate, nu-i mai rămâne decât să trăiască pe cont propriu tragedia unicității spiritului său. E drept, un spirit care a fost maculat de atingerea prea frecventă cu atâția din netrebnicii lumii. Totul e pierdut, totul se întâmplă în ceasul al treisprezecelea:

Prea târziu pentru a nu mai întâlni lume, scriitori, evrei, semi-evrei, liberali,

moderați ^ prea târziu pentru a nu mai trăi la Paris ^ ci la marginea unei păduri. A nu mai fi niciodată singur şi a trăi clipă de clipă alături de o femeie şi copiii ei. Prea târziu pentru mai târziu. Prea târziu pentru a fi poet.

Fascinația morții nu e decât prelungirea normală a setului de experiențe a-normale prin care trece şi pe care le transcrie cu o rece impasibilitate. Nu are decât patruzeci şi şapte de ani, dar consideră închise toate conturile lui cu lumea:

Ce să mai aştept de la viață? Nimic din cele pământeşti. Cu femeile s-a terminat; succesul mi-e complet indiferent. încă două lucruri: studiul religiilor, pregătirea sufletului meu în vederea morții ^ şi pofta de a vedea ce se întâmplă cu aventura lui Hitler (dar asta e o adevărată manie). Aprofundarea religiilor, iată ultima şi cea mai frumoasă dintre preocupările mele. Dar tocmai vecinătatea morții va fi un exercițiu fericit, reînnoit după douăzeci de ani.

De acum înainte, prinsă în plasa cu ochiuri fine a unei disperări bolnăvicioase, biografia lui Drieu va evolua între polii unei metafizici tulburi: studiul încrâncenat al religiilor, pe de o parte, iar pe de alta, contemplarea plină de trufie a morții care îl aşteaptă la capătul tunelului întunecos, pe care îl sapă el însuşi, cu o benedictină nevoie de a se autodistruge. Nu are nici un regret să se despartă de această lume, din moment ce e un univers decăzut, prăbuşit într-un dezmăț axiologic ce nu poate, în cele din urmă, să nu fie pedepsit. Notațiile vor fi, din acest motiv, scrise la timpul trecut, anunțând despărțirea iremediabilă de o lume care s-a autodistrus:

Am trăit într-o lume infamă a normaliştilor şi a masonilor, a bancherilor şi a politicienilor, a ziariştilor şi a cabotinilor, a



pederaştilor şi a drogaților, a savanților fără busolă şi a artiştilor doar senzaționali, a evreilor, a militarilor şi a prelaților demişi. Cei de pe urmă duci gândesc rău precum muncitorii din uzine care gândesc rău.

Arhanghel căzut, toate acestea îi iscă o oroare şi o mânie pe care nici măcar nu încearcă să le ascundă. Țintă recurentă a urii şi a dragostei sale, Franța a permis proliferarea monstruoasă a păcatului. Revolta lui e răspunsul neputincios la vechi neputințe, la ambiții niciodată atinse. „Ah, cum de n-am purificat această țară cu mâinile mele; n-aş mai fi obligat să accept astăzi pentru ea blestemul". Şi, din nou, Marele Păcat, blestemul metafizic îşi găseşte întruparea în câțiva dintre cei care i-au făcut viata un infern:

Cât despre *La N.R.F.* ea se va târî la picioarele mele. Această adunătură de evrei, de pederaşti, de suprarealişti timizi, de pioni francmasoni, se va zbate mizerabil. Gallimard, lăsat fără Hirsch* al lui, şi alți câțiva, Paulhan lăsat fără Benda al lui, se vor furişa pe lângă ziduri, cu coada între picioare.

Sentimente nu tocmai creştineşti, după cum se vede, la acest catolic fervent. *Jurnalul* pune între paranteze perioada în care Drieu dobândeşte cu adevărat puterea de a-şi distruge duşmanii... dar, după cum se ştie, n-o va face. însemnările lui au mai degrabă rolul unei auto-analize (deşi, fireşte, Drieu detesta psihanaliza, creație a evreului Freud!), decât al unui plan de acțiune. Scriitorul e un perpetuu revoltat împotriva proastei aşezări a lucrurilor în lume, un neadaptat la arta meschină a supraviețuirii cu orice preț.

Francezul e disprețuit tocmai în numele înaltului prestigiu pe care, în ochii lui Drieu, acesta ar trebui să-l aibă. în schimb, capricios şi insensibil la marele său rol istoric, el nu e decât cutia de rezonanță a unui destin pitic:

Francezul, aşa cum l-au făcut îmbelşugatul şi tihnitul pământ al Franței, raționalismul sceptic şi demisionar al lui Voltaire şi al ultimului institutor, îşi revine din război, unde s-a dus din indiferență şi unde s-a derobat printr-o nepăsare totală după ce a fost

---

* Directorul comercial de la Librairie Gallimard (n.a.).

pus la încercare. (...) Francezul, atât de departe de zei, de oameni, de animale este un sediment depus pentru o pasivă eternitate de către intelectualitatea împietrită, minerală. Omul din popor, ferin-du-se pe ascuns, fugar, aruncă un ultim sarcasm înainte de sosirea cizmei. Burghezul pune capul în piept şi se felicită preocupat. Germania va fi uluită de cucerirea făcută, de acest vid ce s-a căscat în fața ei. Ea a zdrobit ceva care era deja praf şi pulbere.

în acest context, sinuciderea lui Drieu la Rochelle nu mai ascunde nici un secret. E punerea în practică a planurilor unui individ care a încheiat toate conturile cu lumea. Nimic din ce-l înconjoară nu-l mai poate impresiona. Totul e parte dintr-un scenariu pe care-l cunoaşte încă din copilărie. Se îndreaptă spre

moarte cu un fel de resemnare întristată. Tot ce va mai face pe parcurs e doar transcrierea mecanică, lipsită de patetism a unei predestinări. Chiar dacă visează, pentru o clipă, să joace rolul de mediator între Franța şi Germania, nu e decât un gând trecător.

Gândurile constante îl duc în altă direcție, spre moarte, spre moartea ce avea să vină. Pentru că ea face parte din *educația de dreapta.* O educație aspră, învățată de la *magistrii păgâni,* cei care au atras primii atenția că „moartea dă târcoale vieții", învârtind în mână *inevitabilul laț.*

Lumea se împarte, desigur, în grupuri de sinucigaşi şi grupuri cărora eroismul sinuciderii le rămâne străin. E diferența dintre atenieni, care au ştiut s-o sfârşească glorios, şi *mizerabilii* de stânga, care-au sfârşit-o prost: „fără vreun gest frumos, fără un cuvânt bun şi chiar fără vreo glumă bună". Drieu le-o aruncă violent în față: „Nici o sinucidere la voi, nici un tub de Dial Ciba". Or, el a intrat în politică pentru a fi mai aproape de moarte, pentru a-şi grăbi, strategic, sfârşitul. E o pedagogie a adaptării, la fel de valabilă ca oricare alta: „Uşoara mea intromisiune în afacerile politice s-a produs pentru a mă apropia de moarte, pentru a-mi intensifica pregătirea pentru dincolo. Fără aceasta, «studiile» anilor din urmă ar rămâne literă moartă".

în fond, Drieu la Rochelle e un individ cu *mania responsabilităților* şi sentimentul că nu le poate îndeplini pe toate îl



aduce la exasperare. Şi nici nu ar putea fi altfel într-o țară pervertită precum Franța, o țară în care nici măcar patriotismul nu e ceea ce ar trebui să fie:

Francezii nu mai sunt capabili de un patriotism generos, creator, ofensiv, dar ei mai sunt capabili de un patriotism pasiv ^ precum italienii din secolul al XVIII-lea în fața austriecilor. Un patriotism al ricanărilor, al glumelor, al micilor comploturi ^ un patriotism al morților.

Lucrurile se potrivesc prea bine cu starea sa de spirit, cu permanenta lui disperare pentru a nu vedea în ele mai degrabă un reflex autobiografic decât rezultatul unei analize obiective a problemelor de fond ale Franței.

*Jurnalul* lui Drieu e, în final, documentul unei exasperări: de ce, se întreabă el, de ce nu se termină totul mai repede ? Ce rost are această nesfârşită tergiversare, această tragere de timp?

Mă privesc cu un ochi care nu mai e decât în parte amuzat, în acest final de viață. Am de multă vreme sentimentul sfârşitului, or, iată că se tărăgănează. îmi privesc caracterul repetându-şi trăsăturile obişnuite, fără să mai urmeze nici o consecință. Mai am încă mici mişcări de timiditate care nu sunt decât ultimele

tresăltări ale unei vechi obişnuințe, mai sunt parcurs încă de umbra unei străvechi manii a persecuției, nu iert nici acum vreo ocazie de a vedea totul în negru, de a mă teme de tot ce e mai rău etc.

După epuizarea tuturor strategiilor supraviețuirii, notația de jurnal începe să semene mai mult a contabilitate maniacală: o consemnare seacă a micilor piedici care-i încetinesc ascensiunea stabilită cu atâta limpezime. Un traiect pe care se acumulează deznădejdile şi deruta. Frazele lui au, din ce în ce mai des, un apăsat aer testamentar. Cuvintele par a fi încrustate în piatră. Nici o moliciune, nici o inflexiune din care să deduci nesiguranța ori ezitarea. în *Jurnalul* lui vorbeşte o disperare compactă şi un spirit torturat de perspectiva de a nu mai putea contempla scheletul negru al unei construcții dinadins proiectată ca o ruină:



împlinesc în curând cincizeci de ani. Ce am realizat? O operă fără viitor; dar m-am bucurat mult de singurătate, de femei şi de zei. (...) Prea multă pudoare, discreție, dispreț, lene: şi apoi, nu presimt decât amărăciune pentru bieții noştri francezi.

Iată de ce aş fi suferit să mor, dacă n-aş fi avut vreo altă preocupare, decât să trăiesc în mijlocul unui popor care nu iubeşte şi nu înțelege nimic din ceea ce iubesc eu: forța, orgoliul, credința, virtutea, ordinul şi supunerea.

De la înălțimea unor asemenea concepte radicale, nici măcar propria lui sinucidere nu mai are cine ştie ce importanță. Ştie că nu e o persoană agreată, că nu poate stârni admirația *contemporanilor,* însă nimic nu-l opreşte din solitarul său marş spre moarte. *Gustul înfrângerii* e ceva cu care s-a născut, iar epoca în care trăieşte e una în care tragedia s-a substituit firescului. Nu are decât o singură nelămurire: asupra momentului în care se va sinucide. îi e oroare de exil (şi va refuza, în câteva rânduri, sfaturile prietenilor de a fugi în Spania sau de a-şi găsi un adăpost în Elveția). Nu suportă ambiguitatea şi tot ce-şi doreşte e o *moarte demnă,* aşa cum un *revoluționar şi un reacționar* ca el merită. „Trăim", scrie el cu o resemnare plină de patetism, trăim în epoca primului secol dinainte, şi a primului secol de după Hristos, epocă a exilurilor, a proscrierilor, a sinuciderilor. Epocă dificilă pentru că nu mai e loc, literalmente, unde cei învinşi să pună piciorul.

învins, definitiv învins, el nu doreşte decât să moară alături de cei pe care i-a divinizat: germanii. Ca şi ei, e o ființă *delirantă, neîndemânatică* şi *devotată.* Germanii sunt, aşadar, ceea ce ar fi vrut el să fie. Ca şi ei, el nu aparține unei *națiuni,* ci unei *rase.* Antrenat într-un vertij al negării, Drieu nu ocoleşte nici blasfemia şi nici blestemul păgân:

Ei bine, în această zi în care Hitler eşuează, după Napoleon, Cezar şi Alexandru (mort la bordel), țin să spun că-l disprețuiesc pe Isus, ceea ce e mai bine decât a-l urî. Această umanitate nu mai e la înălțimea neantului.

Căzut dincolo de orice limită a rezonabilului, el mai face mărturisirea înfricoşătoare că numai frumusețea morții îl poate



răscumpăra pentru urâțenia felului în care a trăit. Urâțenie provenită şi dintr-o rea cunoaştere a spiritului germanic. Nu vorbeşte nici limba germană, iar *elecțiunile afective* ale spiritului său l-ar fi îndreptat mai degrabă spre englezi şi spre americani, decât spre aceşti barbari nordici. Dar aici e vorba de fatalitate, de atracția forței brute şi *conştiente*: „Crezând în decadență, nu puteam crede în altceva decât în fascism, care este dovada decadenței, fiind rezistența conştientă la decadență, cu mijloacele determinate de către decadența însăşi".

între atâtea amănunte aflate în mişcare, ca o stea fixă luceşte palid speranța lui că, în învălmăşeala istoriei, nu-i va rămâne, ca soluție onorabilă, decât *sinuciderea.* Oricum, nu ar suporta *triumful evreilor,* pe care, la sfârşitul lui 1942, îl întrevedea deja cu claritate. „Voi muri la cincizeci de ani fie de boala mea de inimă, fie din cauza înfrângerii lui Hitler". Nu se înşeală, chiar dacă *forma* întâmplătoare a morții sale nu e aceea pe care o gândeşte acum. Moartea nu e nici călătoria magică în Egipt sau în Grecia, aşa cum şi-a închipuit-o, ci un ritual mult mai plăcut. Un ritual prin care se poate răzbuna în linişte.

Impulsurile suicidare nu se manifestă doar în momentele de criză. Drieu e unul dintre acei sinucigaşi care se pot sinucide şi din plictiseală: „Am uneori poftă să mă sinucid pe loc. Parisul e atât de posomorât şi atât de mort, oamenii nişte muribunzi năuciți". Pe acest fundal, sinuciderea poate fi şi o reglare de conturi, despărțirea orgolioasă de nişte oameni pe care-i disprețuieşte profund. Va trebui, prin urmare, să moară spectaculos *(avec eclat!),* pentru a atrage atenția asupra răzbunării sale.

în această mistică suicidară, fiecare element al scenariului îşi are importanța proprie. La cincizeci de ani, înaintea ultimei treimi a vieții, ieşirea *dincolo* ar fi, pentru el, momentul cel mai potrivit să facă ceea ce-şi propusese demult. Evenimentele -prăbuşirea vizibilă a Germaniei, revenirea în prim-plan a vechilor duşmani: evreii, comuniştii, homosexualii, profitorii inacțiunii, noncombatanții de profesie ^ *se pretează* (cuvântul îi aparține) la astfel de triste profeții. Pentru că, nu-i aşa, trăim într-o lume în care „evenimentul depinde de profet"...

Anul 1942, an al tuturor deziluziilor, al disperării şi al spaimei, se încheie cu un lamento în care e închisă întreaga tragedie a unui scriitor care n-a putut să fie Nietzsche. Drieu la Rochelle nu are nici dimensiunea intelectuală şi nici norocul de a trăi, ca ilustrul său antemergător german, într-o lume încă tolerantă. El trăieşte la o răspântie a istoriei în care opțiunile sunt primejdioase. Admirația pentru Hitler este, la el, oricând interşanjabilă cu admirația pentru Stalin. Pentru simplul motiv că totul e pierdut şi că, în afara morții, nu mai are de sperat nimic:

O, splendoare a singurătății şi a morții mele. Singurătatea mea binecuvântată este deja moartea pe care încep s-o gust ca pe un fruct aflat încă în pom, pe care îl pipăi cu buzele şi care în curând îmi va cădea în mâini. Ce bine că am urmat drumul pasiunii mele ce mă conduce la moartea aceasta timpurie. Mă felicit că m-am legat de ceva care în infirma ordine politică semăna cu firea mea profundă, cu dorința mea intimă. Da, exista ceva în hitlerism care semăna cu ceea ce aş fi vrut să fiu, dacă nu aş fi rămas înlănțuit naşterii mele mic-burgheze şi franțuzeşti. La douăzeci de ani, visam să devin englez sau american sau german, să nu rămân, în orice caz, francez. Mai târziu, am visat de asemenea să fiu rus. (...) Aş fi vrut să fiu cel mai furios dintre războinici şi în acelaşi timp să mă mențin într-o asceză absolută, într-o detaşare totală. Ce m-a oprit să fiu comunist? Ascunzişurile mele mic-burgheze şi neîncrederea evreilor. Dar simțeam că acolo se află reîntoarcerea la valori. Pe acolo ajungi să domini din nou poporul. Stalin e de drept divin, de drept popular absolut şi oamenii lui sunt nişte aristocrați cum n-au mai fost de secole. E imperiul perfect, teocrația perfectă, fără nici o falie sau fisură. E frumos că Churchill şi Roosevelt făuresc cu propriile lor mâini inconştiente şi servile acest imperiu al lumii. Am să mor cu o bucurie sălbatică la ideea că Stalin va fi stăpânul lumii. în sfârşit, un stăpân. E bine ca oamenii să aibă un stăpân care să-i facă să simtă omnipotența feroce a lui Dumnezeu, inexorabilul clopot al legii.

Viziunea lui Drieu este, de la un capăt la altul, una apocaliptică. O contra-utopie înecată în frenezia propriei energii negatoare. Fie că o analizăm la nivel politic, fie la unul existențial, raportarea la lume a lui Drieu e una a refuzului. El

detestă cu o furie oarbă clasele sociale, dar e şi fascinat de ele, oglindă carnivoră în care îşi contemplă propria *declasare.* Fascismul său, virulent şi persistent, e încercarea disperată de a depăşi şi de a anihila atât valorile burgheziei, cât şi pe cele ale proletariatului. Elitismul său e unul de extracție mitologică, întrupat în silueta hieratică a unui cavaler nordic pierdut în cețurile septentrionale.

„Nebunia" lui Drieu e transcrierea greşită a unor idealuri preluate pe cale livrescă. Om de cabinet, în fond, el fantas-mează dramatic, apelând la memoria culturală a unui individ pentru care descoperirea teutonismului a echivalat cu o veritabilă găsire a Graalului.

Căderea în *jargonul naționalist* şi în *excesele politice* e o reacție la efeminata cultură politică franceză şi la ignobilul obicei de a substitui comunicării directe, *microfonul,* aşa cum face, între alții, şi Malraux. Dar spre deosebire de atâția dintre duşmanii sau chiar prietenii săi, el e gata, în orice clipă, să moară. Sedus de proiectul suicidar, uită şi de misticismul său cultural şi scrie, fără ca mâna să-i tremure: „Pentru mine, care nu sunt deloc mistic, sinuciderea va fi cel puțin o rugăciune trăită. *Curiozitatea* mea când, la Chartres, am crezut că am fost ucis: *In sfârşit, voi şti".*

La el, virilitatea şi ascetismul sunt mai mult decât simple atribute ale existenței: sunt adevărate valori culturale. Cu toate profețiile îndeplinite, fericit că a avut dreptate ^ că a avut, în sfârşit dreptate ^ el jubilează la constatarea că, măcar pe moment, ideologiile au murit, că au mai murit o dată, iar el, pe cât de bine, pe atât de catastrofal plasat, poate observa lentul declin al lumii:

Această considerație va face din moartea mea o voluptate. Voi muri înainte ca francezii să-şi fi dat definitiv seama că nu mai sunt nimic, înainte ca burghezia să muşte țărâna, înainte ca întreaga Europă să se afle sub cizma knuto-slavă, înainte ca Anglia să fie legată printr-un lanț de fier de Europa, înainte ca America să devină o insulă în care se vor refugia ultimii capitalişti, înainte ca Papa să primească vizita noului Napoleon. Cu atât mai rău, dar uraaa!

Moartea e, în *Jurnalul* lui Drieu la Rochelle, o soluție la îndemână. Un „panaceu" ^ o posibilitate de vindecare de prea multele iritări ale vieții sale. Repertoriul dubiilor acestui torturat metafizic e pe cât de simplu, pe atât de insistent:

De ce să mai trăiesc? Am cincizeci de ani, apar infirmitățile, fără a mai pune la socoteală leziunile grave ale ficatului, poate şi ale rinichilor ^ şi ale inimii.

Dragostea nu mă mai interesează deloc, simțurile-mi sunt ca şi moarte. Sigur, talentul meu e capabil încă de dezvoltare şi aprofundare. Dar nu şi credința mea. Pe de altă parte, mi-e teamă de umilințele inutile ale exilului, de ascunzătoare sau de puşcărie. Nu mă interesează să văd Franța călcată în picioare, ca şi Italia, de către turiştii yankei, de spoliatorii evrei, de hoardele comuniste. La ce bun să-mi iau avânt doar ca să sar mai bine. Aş face mai bine să mă omor în linişte în mijlocul cărților mele, la timpul potrivit. Să văd mascarada lui De Gaulle făcând pe patriotul sub ochii americanilor şi ai englezilor, după mascarada lui Petain-Laval sub privirile germanilor ^ e prea puțin pentru mine. Sigur, moartea violentă ar fi o bună purificare ori o sublimare. Dar pretextele pentru asta ar fi total sordide, şi moartea ar semăna atât de puțin cu încoronarea relativ ascetică şi mistică pe care sunt pe cale s-o întrezăresc în studiile mele religioase.

Ultimii doi ani în care Drieu la Rochelle scrie jurnal abundă în mărturisiri pline de violență. El nu se sinucide pentru că, aflat într-un moment de criză, nu mai e în stare să discearnă între bine şi rău, între disperare şi speranță. El hotărăşte să moară pentru că idealul său existențial ^ ce poartă dublul nume *fascism Icomunism* ^ nu îi satisface ambițiile metafizice. In aceeaşi linie, am putea vorbi despre un romantism virulent, despre o mistică prost asimilată, obligată să funcționeze într-un teren impropriu: cel al ideologiei ce se substituie vieții.

Nu toate paginile de jurnal transcriu aceeaşi intensitate a dorinței de a se sinucide. Uneori ^ foarte rar, e drept ^ Drieu are şi îndoieli. Dar dacă, în ultima clipă, prin cine ştie ce mecanisme obscure, va prefera morții supliciul şi dispariției ruşinea prizonieratului? Dar dacă uluitoarele răsturnări de după război îl vor obliga să trăiască într-un sistem politic şi într-o *atitudine* politică total străină convingerilor sale? In



orice caz, într-o ultimă străfulgerare a intuiției, ştie că va fi omorât de către comunişti. Oricum, „mai bine împuşcat de ei decât de imbecilii de gaullişti". Adică de către cei în care începe să creadă ^ pentru că, aşa cum o spune, cu o intuiție extraordinară, care se va verifica apoi vreme de o jumătate de secol, „n-am considerat fascismul decât o etapă spre comunism!"

Moartea devine, încetul cu încetul, o sursă a fericirii, un proiect metafizic

secret, ce nu va putea fi împiedicat de nimeni. Moare crezând în *Baghavad-Gita* şi în *Zarathrustra,* cărțile care îi vor sta, în ultimii ani ai vieții, literalmente, la căpătâi. Moare pentru că, pur şi simplu, se simte „copt pentru moarte". Mizeriei şi plictisului de a se ascunde sau de a fi purtat prin tribunale (unde, disprețuitor, ar păstra o *tăcere ermetică!)* îi preferă despărțirea bruscă, seacă şi orgolioasă de lume.

De fapt, pentru el moartea e un proiect în stare de construcție, aşa cum pentru alții e viața. îi e scârbă de *colaboraționişti,* îi e scârbă de germani, mărturisind că i-a preferat întotdeauna pe englezi şi pe americani. Pe aceeaşi listă a lucrurilor pe care le detestă ^ „ca rasist şi ca naționalist"! ^ se află „francezul mediu, omul brun, scund, din Centru şi din Sud", precum şi „oribila Marsilie".

Masochist şi în ceea ce priveşte Franța, şi în legătură cu sine, el substituie reveriei mistica, iar vitalității „o curiozitate crescândă pentru moarte", ca, în ultimii ani, să ajungă la confuzul sentiment, de a „cunoaşte moartea prin viață". în visele sale, el se proiectează drept omul unei singure dorințe, al unei singure ocupații, al unei singure pasiuni şi aproape al unei singure cărți. *Monoman* conştient de tragedia pe care o trăieşte, Drieu îşi refuză experiența ultimă care, pentru el, ar fi închisoarea.

Oricum, nu mai are nici o ieşire, armistițiul sau înfrângerea Germaniei fiind în egală măsură de catastrofale. Prins ca într-o capcană, e, tehnic vorbind, *doublement foutu!* Moartea e, o dată în plus, salvarea pe care o aşteaptă cu un fel de linişte izbăvitoare. îşi analizează şi reanalizează la nesfârşit comportamentul şi conchide: nu avea de ales. Ca mic-burghez, ca intelectual, ca artist, ca ființă pasională sfârtecată între visele

de viking rătăcit printre efeminații Sudului, ştie că n-a avut nici o şansă de a se sustrage fascismului. Dar tocmai în numele acestei fatalități, e pregătit să suporte consecințele ultime ale unei opțiuni dramatice:

Pe plan filozofic, moartea mă încântă şi sunt copt pentru ea. N-aş fi demn de numele de om, dacă la cincizeci de ani nu aş fi pregătit s-o întâmpin. De altfel, sub o formă mistică instinctivă, o aştept încă de la vârsta de douăzeci de ani.

Uluitoarea complexitate a relației lui Drieu cu moartea provine şi din imensa plăcere de a savura nu numai gustul amețitor al dispariției, dar şi reacția celor care îi vor supraviețui, în labirinticele lui fantasme descifrăm o psihanalizabilă teamă că va fi uitat, că numele său va dispărea odată cu ultimul cuvânt pe care îl va fi rostit:

Poate că duşmanii mei se tem de moartea mea, pentru că un mort e un martor primejdios, un rival teribil, un vizitator inevitabil. Totodată nu există

nimeni care să nu sfârşească prin a iubi un mort.

în rest, prea multe lucruri nu-i mai rămân de făcut. A prevăzut totul, a gândit dinainte totul, a întors pe faţă şi pe dos avantajele şi dezavantajele de a muri de propria mână. Gratuitatea şi povara metafizicului îşi dau mâna în nestrămutata lui hotărâre. Născut prea târziu, într-o lume efeminată, depravată, fără idealuri măreţe, nu-i mai rămâne decât să aştepte *sosirea hunilor.* Obosit, nelinişţit, dezgustat, va renunţa şi la scris. Ultimele rânduri ale *Jurnalului* datează din 13 martie 1945. La idele aceleiaşi luni va muri. Aşa cum promisese.

**Femeia care se visa bărbat**

Jurnalul (sau, mai bine zis, *jurnalele)* Sylviei Plath, aşa cum au fost publicate de către Ted Hughes, soţul ei, *The Journals of Sylvia Plath* (Ballantine Books, 1982) sunt piese dintr-un dosar al sensibilităţii traumatizate. în forma ei extremă, reacţia



acestei sensibilităţi e vizibilă din chiar primele rânduri ale însemnărilor. Adolescenta fragilă, cu o capacitate deloc comună de a medita asupra propriei vieţi, are darul de a şti dinainte tot ce i se întâmplă. Simţul relativului, al precarităţii spirituale au marcat-o profund. Verigă neînsemnată într-un lanţ fără sfârşit, ea percepe insignifianţa propriului *prezent* cu o îndurerată uimire.

Exaltată, uşor romanţioasă, ea comunică multă vreme în clişeele imaturităţii pe care şţie să o mimeze cu un farmec provenit dintr-un îndelung exerciţiu al auto-analizei. în tonuri întunecate, cu un atent cultivat aer desuet, cu o preţiozitate pe care fragilitatea vârstei o răscumpără miraculos, Sylvia Plath pare mai degrabă destinată unei cariere filozofice decât uneia literare. Analizează până la obsesie cele mai mici detalii ale banalei vieţi de adolescentă şi, fără nici un fel de ironie, încearcă *să ridice la rangul de concept* tot ceea ce trăieşte. Nu are lipsa de măsură de a-şi imagina că viaţa ei posedă irepetabilitatea marilor destine, însă un demon ascuns o îndeamnă să nu treacă sub tăcere nici una din secvenţele care o particularizează aproape dureros.

Sylvia Plath scrie sub presiunea evenimentului imediat. E o mare diferenţă, din acest punct de vedere, între textele rămase din diversele faze ale vieţii sale ^ ale atât de scurtei sale vieţi. Pentru început, ea savurează „clipa cea repede", intervalul dintre o suferinţă şi alta, dintre o revelaţie şi alta. Poetă ca structură (deşi posteritatea avea să o descopere, prin *The Bell Jar,* drept una din marile

prozatoare ale ultimei jumătăți de veac), Sylvia Plath percepe lumea ca pe o realitate secundă, ca pe o transparentă întrupare a visării:

Pentru mine, prezentul e eternitate, iar eternitatea e veşnic mişcătoare, curgătoare, plutitoare. Iar când a dispărut, a şi murit. Dar nu poți s-o iei de la început în fiecare secundă, ci trebuie să judeci după ceea ce e mort. E ca nisipurile mişcătoare... fără nici un fel de speranță, încă de la bun început. O povestire, un tablou pot să reînnoiască puțin acea senzație, dar nu destul, nu destul. Nimic nu e real, în afara prezentului, iar eu deja încep să simt greutatea secolelor sufocându-mă. în urmă cu un veac o fetiță



oarecare a trăit ca mine. Apoi a murit. Eu trăiesc, dar ştiu că am să dispar şi eu. (...) Dar eu nu vreau să mor.

Moartea e prezentă în *Jurnalele* Sylviei Plath ^ dar nu prezentă în exces. Ea pătrunde în pagină mai ales prin aproximațiile ei ^ transformând textul într-o vastă anticameră îndoliată. Chiar dacă, literal, sinuciderea e pomenită doar de câteva ori, ea pluteşte ca o uriaşă aripă neagră deasupra întregului text. Sub forma timidității excesive, maladive, la început („Mă simțeam bolnavă. Nu puteam vorbi dacă îmi adresa cineva cuvântul. Vocea îmi era înțepenită în gât, năclăială şi câlți."), a lucidității cucerite mai apoi, dar cucerite doar spre a mai crea un handicap.

Limitată prin datele biologice, Sylvia Plath suferă cumplit că într-o lume din care convențiile încă n-au dispărut (suntem în anii '50) trebuie să poarte povara, umilitorul neajuns al feminității. Trăind înaintea vremii sale, s-ar vrea o ființă emancipată, o egalitaristă, o feministă *avant-la-lettre,* în fine, omul descătuşat de puritanismul găunos al unor vremi care încă n-au intrat în modernitate:

S-a injectat în mine prea multă conştiință pentru a rupe, fără efecte dezastruoase, cu tradiția; îmi e îngăduit doar să mă aplec plină de invidie spre margini şi să-i urăsc, să-i urăsc, să-i urăsc pe băieții care îşi pot potoli neîngrădiți foamea sexuală, fiind ei înşişi, în timp ce eu mă târăsc din întâlnire în întâlnire, leşinată de dorință, mereu nesatisfacută. Mi-e greață de tot.

Greața va rămâne, pentru multă vreme, sentimentul dominant al confesiunilor ei. La un moment dat chiar se va întrerupe din scris. Nu e capabilă, mărturiseşte, să formuleze nici un gând coerent, mintea îi e ^ comparația îi aparține ^ asemeni unui *coş de gunoi* în care s-au adunat toate resturile şi murdăriile unei existențe terne.

Fuga permanentă de Rău, de Moarte poate fi citită şi într-una din propozițiile

emblematice ale *Jurnalelor,* o propoziție năucitoare prin posibilele ei implicații. Deşi tatăl ei murise când ea abia împlinea opt ani, jurnalul păstrează această notație derutantă: „Nimeni dintre cei pe care-i iubesc n-a murit



sau n-a fost chinuit". Neatenție în redactare? Psihanalitică punere între paranteze a unei răni cu greu cicatrizate ? Dificil de răspuns. în orice caz, ultim descendent al unei lumi idealizate cu frenezie, Sylvia se simte investită cu o misiune importantă. Ea ştie că trebuie să plătească pentru toți cei pe care-i iubeşte. Ca un *țap ispăşitor,* ea a ales, cu un fel de eroism naiv, să sufere pentru toți.

Nu e greu de sesizat, însă, o discrepanță între ceea ce Sylvia Plath simte şi ceea ce exteriorizează. S-ar vrea deschisă spre lume, dar contactul cu necunoscutul o sperie şi o oboseşte. Experiențele ei sunt pur mentale: străpungeri teoretice ale unei platoşe care o striveşte sub greutatea ei. *Iritabilitatea* permanentă e răspunsul prompt la agresiunea unui exterior pe care-l percepe difuz, deformat de avalanşa de informații care-şi croiesc drum spre ea. Percepe, de pildă, *sexul* ca pe o cale de *a victimiza* specia umană. Pe câtă vreme animalele, „preafericitele fiare inferioare", intră în călduri, iar apoi scapă de uriaşu*)* chin sexual, omul, „încarcerat de moravuri şi înlănțuit de împrc jurări", e veşnicul prizonier al unei neastâmpărate dorințe.

Fantasmele ei sexuale au ceva din inocența aseptică a unu: vis romantic, din decorativismul plin de subînțelesuri al unor proiecții adolescentine hrănite cu clişeele cinematografiei interbelice :

îmi aduc aminte de plaja rece a unui râu şi de o noapte de mai cu ploaia venind din norii îndepărtați, scântei lunatice răsunând deasupra apei, şi umiditatea apropiată, grea, a vegetației verzi. Apa, la picioarele mele, era rece, iar mâlul mi se scurgea printre degetele de la picioare. El alerga prin nisip, iar eu am început să alerg după el, cu părul lung şi umed răsfirându-mi-se pe față. Am simțit inevitabila forță polară magnetică din noi şi sângele ca o maree bătând puternic, puternic, puternic, vâjâindu-mi în urechi, apoi încetinindu-se ritmic. Atunci el s-a oprit, iar eu în spatele lui, cu mâinile în jurul coastelor lui puternice, îl mângâiam cu degetele. Să stau întinsă alături de el, să stau întinsă lângă el, să ard uitând de mine în desfătătorul foc animalic.

Saltul de la astfel de secvențe, pline de-o tinerească nestă-pânire, la meditația gravă (şi nu arareori confuză) se produce

în mod firesc, uneori în interiorul aceleiaşi pagini. Trăitul şi scrisul îşi au originea comună într-o nelinişte incontrolabilă, primară, şi în experiența, puțină, dar intensă, pe care a dobândit-o :

Cât de mare a fost capacitatea de a gândi pe care am primit-o de la părinți, de la îndemnul de acasă de a învăța şi de a mă pregăti bine, necesitatea de a găsi o alternativă pentru lumea socială a băieților şi a fetelor a căror acceptare îmi era interzisă? Şi oare dorința mea de a scrie nu vine dintr-o tendință spre introvertire care a început pe vremea când eram mică, educată fiind în lumea de basm a lui Mary Poppins şi a Ursulețului Winnie ?

Toate aceste îndoieli ^ naive până la înduioşare, dar de o gravitate care mimează, inconştient, un mare proiect spiritual -vor modela un caracter care, în anii viitori, va pune totul sub semnul îndoielii. Deşi adolescentă, ea are „geloziile" şi invidiile maturității: îi e ciudă pe ideile altora, pe capacitatea lor de a gândi mai profund decât ea. Perfecționismul ^ care nu va apuca să devină manie ^ stă, probabil, la baza multora dintre aparent inexplicabilele ei căderi psihice: „Sunt geloasă pe cei care gândesc mai adânc, pe cei care scriu mai bine, desenează mai bine, arată mai bine, iubesc mai bine, trăiesc mai bine".

Negarea evidențelor merge atât de departe, încât se îndoieşte până şi de capacitatea ei de a percepe *vizual* realitatea. Sarcastică, se complace în jocuri absurde, doar pentru a mai descoperi o nuanță a disprețului în complicatul joc al descoperirii de sine: „îmi închipui că valorez ceva numai pentru că am nervi optici şi pot încerca să transcriu ceea ce ei percep. Ce proastă sunt!"

Toate acestea trădează, desigur, o puternică, timpurie insta-' bilitate emoțională. Lucruri care pentru alți adolescenți sunt fireşti, pentru ea devin covârşitoare pietre de încercare. E reconfortant să descoperi, totuşi, că peste toate aceste persistente autodenigrări se insinuează un puternic sentiment al *feminității.* Sentiment perceput şi el cu o anumită asprime, cu o violență a resemnării pe care literatura n-a înregistrat-o prea des:



îngrozitoarea mea tragedie e că m-am născut femeie. Din chiar clipa în care am fost concepută am fost predestinată să-mi înmugurească sâni şi ovare, iar nu un penis şi scrot; şi ca întreaga mea arie de acțiune, gândurile şi sentimentele să-mi fie rigid circumscrise ineluctabilei feminități.

Această brutală mărturisire nu e, în nici un caz, circumstanțială şi unică. Ea e doar partea vizibilă a unei drame pe care Sylvia Plath a purtat-o cu sine întreaga viață. Condiția de femeie i se pare frustrantă prin însuşi setul de

interdicții pe care-l aduce cu sine: neputința de a rătăci de una singură pe străzi şi de a se amesteca în mulțime, de a frecventa barurile, de a căuta compania „marinarilor şi a soldaților", de a fi, pe scurt, „parte a unei scene anonime", bucurându-se în voie de plăcerea de a „asculta şi a înregistra".

Prizonieră a nefericitei identități feminine, ştie că orice gest îi va fi interpretat greşit. Ştie că interesul ei *mistuitor* pentru bărbați va fi interpretat ca vulgară „dorință de a-i seduce" sau, mai rău, mai jenant încă, drept o „invitație la acuplare". în realitate, e vorba doar de suferințele unui spirit înlănțuit de convențiile sociale. Se simte prizoniera unui mecanism dictatorial, pentru care suferința e doar cazul particular al unei legi de funcționare a lumii. E drept că paginile ei cele mai bune sunt cele răscolite de o revoltă fără astâmpăr, de o nelinişte în care se întreţes nesiguranța de sine şi spaima obscură de realitate.

Pe de altă parte, Sylvia Plath e cât se poate de conştientă că, prin hazardul afinităților elective, scrie cele mai bune rânduri când e vorba de „descrierile ilogice, senzuale". Altfel spus, când se raportează la partea *nocturnă* a realității, la spațiul întunecat al unui psihic profund vulnerabil. E o sensibilitate care pune la îndoială totul. Distructivă în plan existențial, Sylvia Plath e şi de-constructivă în planul culturii. Dacă, obstinat, codul comportamental comun e pentru ea doar o sursă de revoltă, repertoriul cultural obişnuit e departe de a-i satisface spiritul de contradicție.

Multe rânduri ale ei sunt fragmente dintr-un posibil *Dicționar de simboluri* în răspăr:

JURNALE DE DINCOLO DE MORMÂNT (II) 77

Luna e, după capriciile mele, grasă, galbenă, fleşcăită şi gravidă, iar nu suplă, virginală şi argintie. La fel şi deosebirea dintre aprilie şi august, dintre starea mea fizică de acum şi starea mea fizică viitoare. Acum luna a suferit o metamorfoză rapidă (înlesnită) de vagile aluzii imprecise din primul rând, devenind o lalea, şofran sau un bulb de ochiul-boului; luna e „bulboasă", un adjectiv care semnifică grăsimea, dar care sugerează „bulbul", pentru că imaginea vizuală e un lucru complex.

Deprinsă cu jocurile primejdioase, ale auto-analizei, Sylvia Plath detectează foarte de timpuriu cauza nefericirii sale: nu gândeşte îndestul de liber, nu e capabilă să producă suficiente imagini originale. Se visează, de la optsprezece ani, scriitoare, dar ştie, totodată, că nu e capabilă să se sustragă clişeelor, că nu poate fi suficient de originală.

Mania de a se refugia în investigarea subconştientului, creditul orb acordat poeților moderni, carența exercițiului permanent sunt suficiente handicapuri

pentru a-i induce o spaimă incontrolabilă. Intenţiile ei, sunt, dintru bun început, cele ale scriitorului fascinat de iluziile modernismului: „să transpună anumite atitudini, sentimente şi gânduri într-o pseudoreali-tate". încetul cu încetul, acestea vor deveni certitudini ale existenţei sale.

Creaţia e un punct de referinţă în *Jurnalul* Sylviei Plath pentru că, într-un fel, ea e echivalentul ultim al morţii. Jurnal al unui ucigaş, caietul de însemnări intime captează întreaga tensiune a sensibilităţii care, înainte de a se exprima pe sine, exprimă o incomodă relaţie cu lumea. Luciditatea ^ reală, excesivă, sufocantă ^ nu o ajută, totuşi, să stabilească un raport corect cu exteriorul, ci pentru a tulbura şi mai mult datele unei probleme sortite să nu-şi găsească o finalitate acceptabilă.

Nerăbdarea animalului tânăr e dublată de calculul rece, uşor cinic, al fragilităţii care îşi descoperă, de la bun început, limitele. In paralel cu obsesia scrisului se dezvoltă o egal de insuportabilă centrare pe sine:

Nu iubesc; nu iubesc pe nimeni în afară de mine însămi. E un lucru mai degrabă greu de admis. N-am nimic din iubirea lipsită de egoism a mamei mele. N-am nimic din iubirea leşinoasă şi



practică... Sunt, pentru a fi directă şi concisă, îndrăgostită numai de mine...

Paradoxal, continua punere sub semnul întrebării sfârşeşte prin a deschide noi serii de alternative. *Jurnalul* descrie cu o mare acuitate transferul dintre obsesiile individului spre cele ale creatorului. Trecerea nu e lipsită, ea însăşi, de dubii şi de sinuoase străbateri ale unui drum încă indecis. Ştie că îşi va petrece viaţa scriind, dar nu posedă încă tehnica prin care să-şi anexeze domeniul artisticului:

Deci mi-au mai rămas una sau două alegeri! Sunt în stare să scriu? Voi scrie dacă voi exersa destul? Dar cum să mă jertfesc pentru scris, înainte de a fi aflat dacă sunt bună sau nu? Şi, mai presus de orice, E ÎN STARE O FEMELĂ EGOISTĂ EGOCENTRICĂ GELOASĂ ŞI LIPSITĂ DE IMAGINAŢIE SĂ SCRIE MĂCAR

UN NENOROCIT DE RÂND CARE SĂ VALOREZE CEVA? Ar trebui să-mi subliniez (Doamne, ce mai împroşcăm în jur cu vorbe!) egoismul de a mă pune în slujba altora ^ prin muncă socială sau de alt fel? Aş deveni atunci oare mai sensibilă faţă de ceilalţi oameni şi problemele lor? Aş fi atunci capabilă să scriu cinstit şi despre alte fiinţe decât despre adolescenta înaltă şi introspectivă?

Chiar dacă tonul e ezitant şi plin de contradicţii, nu e mai puţin adevărat că Sylvia Plath e pe deplin conştientă de ceea ce o aşteaptă. Semnele de întrebare diseminate cu destulă generozitate în întregul text al jurnalului vorbesc, în fapt, nu de ezitările ei, ci de circumscrierea destul de precisă a spaţiului pe care-l are de cucerit. *Creatorul* şi obsesiile sale e în permanenţă dublat de *om* şi de maniacala căutare a echilibrului.

în *Jurnalul* Sylviei Plath vorbeşte, să nu uităm, o femeie tânără şi, fiziceşte, sănătoasă. Problemele ei sunt, desigur, legate de creaţie, dar şi de echilibrarea *dorinţei.* O dorinţă pe care orice scriitor aparţinând generaţiei anterioare ar fi drapat-6 în nesfârşite precauţii lingvistice, Sylvia Plath o comunică în limbajul frust, pe şleau, al unei tinere dezinhibate, dornică să cunoască repede şi intens plăcerile împreunării trupeşti:

Privindu-mă, în anii din urmă, am ajuns la concluzia că trebuie să am o relaţie fizică pasionată cu cineva ^ sau să mă opun uriaşei

dorinţe sexuale din mine cu mijloacele castităţii. Am ales prima variantă. Am admis de asemenea că sunt datoare atât familiei mele cât şi societăţii (s-o ia dracu', oricum) şi să urmez anumite obiceiuri absurde şi tradiţionale ^ spre binele meu, mi se spune.

Din nefericire, această din urmă sintagmă, „spre binele meu", conţine întreaga tragedie a existenţei Sylviei Plath. Ce a fost, cu adevărat, spre binele ei ? Ce, în afara scurtelor intervale de fericire în care a putut scrie în voie? Căsătoria cu Ted Hughes? Necruţător, *Jurnalul* ne oferă o descriere plină de pasiune a şirului de aventuri ce păreau s-o ducă la pierzanie, dacă nu l-ar fi întâlnit pe acest englez fermecător şi plin de înţelegere. Nunta lor e, practic, prelungirea unui şir de aventuri sexuale în diverse oraşe europene, la capătul cărora, asemeni Prinţului din poveste, ea se vrea răscumpărată de cel în al cărui zâmbet descoperă o infinită puritate.

„O femeie foarte primejdioasă" ^ cu aceste cuvinte ale autoportretului se încheie, practic, zbuciumata adolescenţă a Sylviei, sub semnul acestor cuvinte va continua şi scurta ei maturitate. Căsătoria e, pentru ea, o *alternativă,* o posibilitate de a-şi oficializa obsesiile. Gândul la Ted, aflat la Londra, o *excită* şi însăşi rezonanţa cuvintelor care-l evocă îi provoacă o dorinţă irezistibilă.

Insă, aproape simultan, în fraza imediat următoare, îşi aduce aminte şi de Richard Sassoon, cel pentru care trece peste orice convenție şi peste orice mândrie. S-ar duce la el şi ar întreba portăreasa dacă i-a lăsat un mesaj, ar fi în stare să-l aştepte zile în şir. Comportamentul ei, o ştie, nu e tocmai normal, dar nu se poate opune „îngrozitoarelor porniri sadice de a distruge", de a se pierde în flăcările unor pasiuni pe care ştie că n-are cum să le controleze. Scrisoarea adresată lui Richard, în chiar zilele în care, de bună voie şi nesilită de nimeni, se pregăteşte să se mărite cu Ted, e o contribuție derutantă la sporirea misterelor feminității. O feminitate efervescentă, pe panta căreia se abandonează total şi, în cele din urmă, o frenetică încălcare a convențiilor, în care citim semnele amoralității desăvârşite:

Mi s-a întâmplat ceva extrem de terifiant, ceva care a început cu două luni în urmă, ceva ce n-ar fi trebuit să se întâmple, aşa



cum n-ar fi trebuit să se fi întâmplat ca tu să-mi scrii că nu vrei să mă vezi la Paris şi că nu vrei să vii cu mine în Italia. Când m-am întors la Londra, n-a mai fost altă cale, iar acum trăiesc într-un fel de iad nesfârşit şi numai Dumnezeu ştie ce fel de ceremonii ale vieții şi dragostei ar mai putea îmblânzi dezastrul produs. Am avut multă grijă, dar n-a fost destul, ca să nu fiu complet distrusă. Spuneai că, m-ai anunțat „brutal" că, odată cu întoarcerea la Paris, vacanța ți s-a încheiat. S-a încheiat şi a mea, tot brutal, sunt epuizată, pentru că am dat cu amândouă mâinile...

într-un anumit sens, *Jurnalul* Sylviei Plath e, în întregimea sa, istoria „unui caz de epuizare". Nerăbdătoare, tânăra poetă arde etapele unei existențe prea previzibile, prea plină de convenții. Ezitările între diverşii iubiți (mai mult sau mai puțin întâmplători), uimitorul refuz de a *se conține,* exuberanța violentă şi agresivitatea aparent nevinovată conțin, toate, germenii unei instabilități care se va dovedi tragică.

Sinuciderea e, la Sylvia Plath, consecința normală a unui stil a-normal de viață. *The Bell Jar,* romanul ei postum, e, de fapt, documentul fictiv al unei stări care confiscase nu numai gândurile, dar şi gesturile autoarei. Depresivă,

nevrotică, întorcând la infinit, pe toate fețele, aceleaşi şi aceleaşi obsesii, ea reuşeşte să păstreze o impresie de echilibru şi normalitate în viața de zi cu zi. Nimeni, din cercul ei apropiat, nu pare să fi fost conştient de *adâncimea* depresiunii ei. Chiar retrospectiv, la publicarea *Jurnalului,* Ted Hughes se menține la nivelul notației seci, involuntar sarcastice, fără a releva nimic din tragedia care, cât se poate de direct, îl afecta şi pe el, logodnicul încornorat :

Sylvia şi Ted Hughes s-au căsătorit în 16 iunie 1956. După căsătorie au plecat într-o călătorie de nuntă în micul sat pescăresc Benidorm din Spania. Scurta lor şedere la văduva Mangada a dus la scrierea de către Plath a povestirii cu acelaşi titlu, deşi cea mai mare parte din materialul descriptiv produs în acea perioadă are, privit dinspre prezent, o înfățişare ciudat de plată.

Atât şi nimic mai mult.

Nimic despre obsesiile ei transsexuale, nimic despre felul disperat în care-şi caută un loc printre poeții timpului, nimic despre panica, despre spaima fără cuvinte, ca într-o sfântă şi

blestemată mutenie, cu care şi contemplă *indeterminarea* fizică şi psihică. Clipele de adevărată linişte sunt puține şi se dizolvă ca o picătură într-un ocean tumultuos de îndoieli, nehotărâri şi frustrări. îşi percepe viața ca pe o monotonă, monocordă, inutilă cursă solitară spre moarte. Totul e *tautologie,* lucru ştiut şi răsştiut, rutină şi previzibilitate. Se ştie *invulnerabilă,* iar imensa ei fragilitate acționează tocmai în numele conştiinței că n-o poate atinge nimic. „Adevărat, spune ea, mâine e o altă zi în drumul spre moarte (dar asta nu mi se poate întâmpla mie, pentru că eu sunt eu)!"

Ignorarea cu superbie a primejdiilor e doar versantul luminos al unui teren accidentat. în rarele ei momente detensionate, Sylvia Plath se amuză să relativizeze până şi obsedanta mască a morții, care se colorează şi ea în funcție de micile bucurii ale vieții. O propoziție aparent banală („Sucul de portocale şi cafeaua imprimă până şi unei sinucideri embrionare o strălucire vizibilă") trădează mai mult decât ar vrea autoarea să ne spună: obsesia autosuprimării e permanent prezentă dacă nu în acțiunile, măcar în gândurile ei.

La 24 august 1953, cuvintele ^ simple sunete înfuriate -prind o consistență tragică. Sylvia încearcă să se sinucidă. Nu întâmplător, fireşte, singura notație din perioada premergătoare, actului suicidar e relatarea despre executarea celor doi Rosenberg. Detaliile, de-o cruzime înspăimântătoare, sunt selectate în funcție de expresivitatea şi sensurile ce-ar putea fi acordate macabrului ritual. Oripilată de relatarea unui reporter, ea intră în rezonanță cu scenele atroce descrise de ziare şi se imaginează în postura de călău metafizic, pregătit să ia parte la sinistrul spectacol:

Frumoasa fată înaltă şi suplă care purta în fiecare zi la lucru o pălărie originală, ridică din sprânceană, întinsă cum era pe sofaua din camera de conferințe, căscă şi spuse cu o minunată, plictisită scârboşenie: „Mă bucur că au să moară". Privi distrat şi obraznic în jur, îşi închise enormii ochi verzi şi adormi la loc.

Astfel de mici scene crude, al căror substrat psihanalitic e uşor de interpretat, se regăsesc în *Jurnalul* Sylviei Plath la tot pasul.

**I | ■ ■ 1H 'H.UIM'i**



Dedublarea, autoproiecția, multiplicarea eurilor, construirea unor biografii paralele sunt locuri comune în discursul confesiv al poetei. Disperarea ei ia, de multe ori, forma unui raport pe jumătate livresc. Suferința, suferința adevărată devine credibilă doar în clipa în care îi descoperă echivalentul cultural, citatul sau aluzia livrescă. Aceasta e, fără îndoială, forma de rezistență psihică la agresivitatea realului. Poeta îşi recunoaşte înfrângerea abia în clipa în care găseşte discursul literar care să descrie perfect, „poetic", ceea ce ei i se pare că simte atât de prozaic. Refuzul constant al unuia dintre iubiții ei, Richard, e „validat" de câteva versuri ale lui James Joyce, care transcriu o egală disperare a celui abandonat:

My heart, have you no wisdom thus to despair?
My Iove, my Iove, my Iove, why have you left me alone?

Acest scurt pansament psihic nu e, firește, suficient unei sensibilități care-şi resimte tragic propria condiție limitativă: aceea de femeie. Pentru Sylvia Plath, a nu fi bărbat înseamnă a nu fi om întreg. Feminitatea, opresivă şi castrantă, o reduce la o condiție sub-intelectuală, sub-umană şi lipsită de orice spectaculozitate. „Dacă aş fi bărbat", scrie ea, „aş încerca să scriu un roman despre aceasta; fiind femeie, de ce trebuie doar să plâng şi să îngheț, să plâng şi să îngheț?"

Noul sentiment, al *înghețării,* al împietririi şi al diminuării psihice a personalității brăzdează, ca o axă dureroasă, întregul discurs confesiv al Sylviei Plath. Existența i se *curbează,* incapabilă să mai ia altitudine. La douăzeci şi doi, douăzeci şi trei de ani pare să fi cunoscut totul, să fi experimentat totul şi să-şi fi

barat, astfel, orice posibilitate de a mai avansa. Opresiv, sentimentul îi dă senzația *fizică,* dureroasă, că pentru ea totul s-a terminat prea devreme, poate chiar înainte de a începe:

Revăd fiecare persoană. Tbtul se închide ca într-un cerc, Tony -palid, blond, chircit ^ văzut la gară ^ îmi readuce în minte zilele plutitoare de la Paris. Cercul disperării se închide asupra sa însăşi. Primăvara de groază, înecul, când trei oameni amenințau şi nici una din alternative nu făcea doi bani, şi totuşi o alegere trebuia făcută. Trenul nemțesc care naveta la Miinchen ^ „M-ai

fi plăcut dacă m-ai fi cunoscut mai devreme." ^ Ia, apucă, bea -fii orb şi scufundă-te în prezent. Cameră întunecoasă. Trupuri suple nearse de soare. Tapet galben ^ buchete de trandafiri -refuz ^ fugă rapidă ^ conştiința că într-o zi ireparabilul se va petrece. îl voi vedea dintr-o altă viață, voi da uşor disprețuitor şi uşor amuzat din cap recunoscând totul dintr-o lume complet diferită, o lume în care aşternuturile unui tânăr faun blond sunt complet irelevante; mai mult chiar, de neconceput, nedorite.

Căutarea altei lumi, a *celeilalte* variante a infernului blând ale cărui resurse le epuizase demult devine, treptat, o veritabilă obsesie. Partea vulnerabilă a existenței sale e legată de *imaginea mamei,* modelul de care fuge cu o inexplicabilă disperare. Pierzându-şi tatăl la numai opt ani, Sylvia Plath s-a construit pe sine sub greutatea modelului absent. Un model strivitor, pentru că tânăra hipersensibilă putea să pună în el totul: şi ambițiile, şi iluziile şi deşertăciunea nebunească a propriilor proiecții mentale. Personalitatea mamei se topeşte, cu încetul, în interstițiile unei indiferențe progresive, devenind, în cele din urmă, oglinda deformatoare, anti-modelul care trebuie distrus.

Nimic n-o deprimă atât de tare ca pretenția celor apropiați de a vedea în ea o re-întrupare a mamei. Ştie că nu i se poate opune acestui şantaj... ontologic şi că, spre a evita contopirea mentală cu propria mamă, va comite gesturi care o înstrăinează de însăşi identitatea pe care şi-o construieşte cu atâta impetuozitate. Soțul Ted, ca şi destui dintre prieteni, au descoperit acest secret psihanalitic şi nu ezită să facă uz de el. Aşezată cu forța în fața acestei oglinzi, ea se supune, mecanic, ordinelor care vin dintr-o lume de dincolo de ea însăşi, o lume a cărei prizonieră perpetuă este.

Ezitările îşi găsesc o confirmare atunci când, într-o carte a lui Freud, descoperă imaginea perfect structurată a ceea ce, în mintea ei, e încă haos şi indeterminare. Recunoscându-se în descrierile freudiene ale impulsurilor sinucigaşe, Sylvia Plath are, de fapt, revelația că aparține unui teritoriu al certitudinilor. Ea descoperă, altfel spus, că nu e singură într-o lume dominată de

prozaismul celor care se zbat să supraviețuiască!

**84**

CĂRȚILE CRUDE

Funestele certitudini sunt confirmate. Perfect şi inutil manual al sinucigaşului, freudianul *Doliu şi melancolie* îi furnizează liniştea metafizică a celui care se ştie protejat de autoritatea imprescriptibilă a Cuvântului.

Nimic mistic, totuşi, în liniştitul ei drum spre moarte. Imaginile captate de jurnal se succed într-o agitată monotonie, variante din ce în ce mai negre ale dorinței stereotipe de a se sinucide. Capodopera sa poetică, volumul *Ariei,* e scris într-o singură lună, în toamna anului 1962. Cu câteva săptămâni înainte se despărțise de Ted Hughes şi intra într-o nouă viață -intra, de fapt, în moarte. La 16 octombrie al aceluiaşi an îi scria mamei sale: „Sunt un scriitor genial. Am geniul în mine. Scriu cele mai bune poezii ale vieții mele". Afirmații riguros exacte. însă *Jurnalul* se încheie mult înainte de scrierea acestor paranoic-obiective rânduri. El va construi, cu o superbă monotonie, anticamera unui tunel al sinuciderii, în care Sylvia se afla, de fapt, de multă vreme. Tăcută, în sfârşit tăcută, ea aştepta s-o ajungă, la celălalt capăt, ecoul violentei pofte de a nega mediocritatea şi lipsa de sens a unei existențe trăită sub sufocantul clopot de sticlă al prea timpuriei ratări.

Al treilea cer

**Sinonimii**

Intim, intimitate, intimism: cuvinte misterioase, trăind în amăgirea, în

aproximația şi în iluzia propriei lor adâncimi. A proteja, a ascunde, a tăinui, a camufla. Sinonime ale unei aceleiaşi imprecizii semantice. A nu depăşi superficiul întâmplărilor, a nu fora în adâncimea lor. A nu agresa intimitatea. A nu coborî prea adânc spre rădăcina lucrurilor. A ignora atât *semnifi-cantul,* cât şi semnificatul. Adică adânca lui înrădăcinare socială.

Printr-o bizară suită de transformări, intimismul a ajuns să semnifice retragerea din lume, ascunsul, secretul, ne-dezvă-luirea. Se ignoră însă că o întreagă cultură (cea anglo-saxonă) s-a fundamentat pe valoarea axiomatică a intimității, pe disprețul afişat a ceea ce se numeşte societate. Chiar forma de socializare tipic britanică ^ *the private club* ^ cultivă tot secretul, exclusivismul, ascunzătoarea, refuzul gregarismului ^ într-un cuvânt, intimitatea.

Sinonimia *interior / intimitate* a fost, de-a lungul vremurilor, o marotă a metafizicienilor de toate nuanțele. De la Saint Martin la Swedenborg, aparența nu e decât întâmplătorul veşmânt al esenței, iar extragerea unui înțeles din ceea ce Jan Van Ruusbroec numeşte *inning* devine preocuparea unui şir de generații obsedate de descifrarea misterelor cuvântului.

La o cu totul altă altitudine se află scriitorul de jurnale intime. Chiar dacă faimoasa distincție a lui Swedenborg privitoare la cer („Există trei ceruri, foarte deosebite între ele: intimul sau cel de-al treilea; mijlociul sau cel de-al doilea; ultimul sau cel dintâi. Interiorul omului se află şi el organizat

*Ah* TREILEA CER



într-o ordine asemănătoare: există o parte intimă, una mijlocie şi una exterioară."[1]) funcționează perfect şi în acest caz, scriitorul de jurnal se proiectează inconştient în „cel de-al treilea cer". în fazele preliminare, cel puțin, el ascunde şi păstrează în deplin secret tot ceea ce, mai târziu, va dezvălui şi va denunța.

Oricât ar părea de straniu, relația intim-mistic, caducă în aparență, a contribuit substanțial la spiritualizarea existentului, la mutarea centrului de greutate dinspre metodele excesiv „maieutizante", adică deschise speculației şi interpretării, spre un tărâm al secretului şi al unei atent controlate zone încercuite în care scriitorul încearcă să-şi protejeze enigmele.

Secretul, partea ascunsă, obscuritatea sunt însă tocmai punctele de forță în care semnificația lucrurilor (adică sistemul de înțelesuri în care autorul îşi

proiectează identitatea) se relevă în întreaga ei plenitudine. La rândul său, intimitatea devine un loc privilegiat al sensului ^ adică al *de nespus-ului,* al vagului, al aproximativului. Un mesaj al tăcerii. Cum sensul tinde să devină cu totul altceva decât umbra misterioasă a lucrurilor (aşa cum postulează o întreagă tradiție a „gramatologilor", de la Trismegist încoace), semnificațiile sale esoterice ^ atâtea câte sunt ^ se vor confunda cu cele ale universului conținut între faldurile aparent opace ale biografiei.

Ar fi, însă, o enormă greşeală să echivalăm *intimul* cu diversele esoterisme care bântuie în zona interpretărilor textualiste. La fel de contraproductivă este, însă, poziția contrară. Pierre Reboul consideră, de pildă, că

intimul este un mesaj, fără îndoială, dar unul fără conținut ^ după cum intimismul a fost şi va fi un conținut fără mesaj. Nimeni nu poate exprima inexprimabilul. Ci doar să dai sentimentul că, dincolo de spus sau prin spus, există ceva ce nu poate fi exprimat. Nu poți să-l *decodezi* pe Dumnezeu, care rămâne mereu ascuns...[2]

A fi de acord cu aserțiunea lui Reboul înseamnă a accepta ruptura în sânul tradiției deja menționate şi care continuă să se prezinte ca un bloc compact. Intimul şi intimismul sunt grade ale acceptării unei conjuncturi existențiale care l-a împins pe scriitor la o soluție disperată: să se replieze în zona *interiorității,*

defavorizând prezența publică. Reboul adoptă o poziție extremistă, dar foarte uşor de contracarat, fie şi pentru că mesajul jurnalului intim nu poate fi separat de conținutul său. Altfel spus, demersul creator (sau numai scriptic) devine semnificativ (adică purtător de valoare estetică) prin însăşi simpla sa existență!

**Magia „profunzimilor ultime"**

în ce priveşte *intimul,* a vedea în acesta doar *mesajul* (altfel spus, calea, direcția, ruta) şi a nu descifra şi un conținut pare, din nou, o injustiție, ale cărei consecințe practice pot fi extrem de uşor cuantificate. De altfel, propoziția imediat următoare demonstrează discutabilul mecanism al deducțiilor lui Pierre Reboul: dacă *indicibilul* este echivalat cu însăşi substanța sa (care nu poate fi comunicată! ^ avertizează logica rebouliană), înseamnă că el dezvoltă o expresivitate care sfidează normele obişnuite ale comunicării. Cu astfel de considerații se poate atinge fără greutate domeniul metaficicului, ceea ce Pierre Reboul nu ezită să sugereze : orice încercare de a conferi sens ideii de *intimitate* capotează în fața sforțării utopice de a „încifra" Divinitatea...

Lipsit de o consistență proprie şi de o energie propulsatorie, *intimul* conotează fragmentarismul, discontinuitatea, secretul, nevăzutul, ascunsul şi tăcerea. Evoluția termenului însuşi (răspândit în cultura europeană pe filiera

franceză) descrie un traseu dinspre dorința de socializare (mica socializare: *ami intime* sau *liaison intime)* spre singurătate. Adică dinspre eul social spre eul individual, al adâncimilor ființei.

Dar acest joc al complicării datelor inițiale ale intimității nu presupune prezența neapărată a *persoanei.* Abstractizat, termenul de *intimitate* vizează „interioritatea şi profunzimea", oriunde s-ar afla ele. Coborând spre analiza de tip metafizic, filozofia a vorbit de „natura intimă a lucrurilor" şi chiar de „intimitatea religiei".

Indiferent de traseele urmate, *intimitatea* şi-a păstrat mereu trăsăturile primare. Ca într-o aluviune, nici unul dintre vechile sensuri nu se pierde, chiar dacă suferă unele prefaceri ^ de



pildă, coborârea de pe verticala paradigmaticului pe orizontala sintagmaticului. Desacralizarea aceasta vizează însă numai posibilitatea de a conferi noi sensuri unei structuri lingvistice care se revendică formulelor de comunicare esențiale. De pe la începutul veacului al nouăsprezecelea, *intirriul* şi *intimitatea* au dobândit, în linii mari, toate sensurile pe care le cunoaştem astăzi. Ele desemnează, cu minime aproximații şi nesemnificative discriminări, o realitate pe care Jean Beauverd o numeşte *la profondeur ultime d'une chose*[3].

Jurnalul intim ^ depozitar livresc, literar, estetic al „profunzimilor ultime"? Nu intrăm astfel în contradicție cu aparenta lui superficialitate, cu obişnuința lui de a aluneca pe conturul lucrurilor ? Cu înregistrarea, pe jumătate mecanică, a „tocmai-trăitului" ? Numai la o analiză superficială. Pentru că jurnalul intim are tocmai funcția unui malaxor al anodinelor evenimente cotidiene şi transformarea lor într-o nouă substanță. Intimitatea nu e materia primă a jurnalului, ci produsul său finit. Ea spiritualizează, înnobilează (aşa cum a dovedit-o întreaga tradiție a poeziei secolului al XLX-lea), în numele unei idealități nou descoperite (a frumuseții readuse în prim-planul literaturii şi al reinvestirii esteticului cu vechile sale funcții), banalitatea vieții. Mai mult decât atât, ea o proiectează într-o

formulă tranzitorie ^ *şi Işi* ^ *în* care se mai recunosc atât datele inițiale, cât şi deplasările de sens provocate de plonjarea spre adâncimile textului a înțelesurilor nou create.

Intimitatea funcționează, la nivel textual, ca un substitut de principiu estetic. El individualizează în mod spontan scriitorul care a optat pentru narațiunea confesivă, redublând mecanismele de producere a textului literar. Scos din contextul amorf în care existase până atunci, *cuvântul ascuns* intră într-un fel de alergie la singurătate, creîndu-şi propria lume.

**Intimul e „în altă parte"!**

Structură secretă şi centru invizibil, intimitatea devine personajul central, obligatoriu şi esențial al unui text involuntar, în care nevoia de auto-scrutare a scriitorului produce şi un efect

paralel, neluat inițial în considerare: efectul de real este dublat de un efect de ficțiune. Jurnalul intim e, probabil, singura formă literară în care ficțiunea nu e un dat al textului, ci o consecință a lui.

Estetica intimului ^ în măsura în care se poate vorbi de un ansamblu coerent de legi şi concepții care s-o motiveze ^ este o realitate dedusă din confruntarea cu esteticile clasice care pornesc de la ideea că literatura nu e decât un *mimesis, o* simplă imitație a realității. Rămânând în această sferă ^ banalizată, desigur, de excesele interpretative acumulate de-a lungul vremii ^ *intimitatea* se relevă drept o formă paradoxală a realității: pe de o parte, ea decupează fragmente de real şi le depozitează într-un spațiu al secretului, pe de alta, încarcă textul astfel obținut cu energia propriei dorințe de comunicare.

în acelaşi timp, trebuie observat că intimul, intimitatea în sine nu reprezintă nimic. Doar formele adjectivale (nu fără o nuanță adverbială!) dau consistență unui demers în care *interpretul* (cititorul, privitorul, naratorul) deține rolul principal. Ca şi eul rimbaldian, *intimul* este întotdeauna *un altul* sau, în orice caz, *în altă parte* !

în opinia unei bune părți a cercetătorilor, intimitatea este un punct de răscruce: ea trăieşte ca pură proiecție a gândului, dar şi a faptului lingvistic. Artistul „navighează" ^ în ciuda propriei voințe ^ spre un spațiu al intimității, în care îşi descoperă inconştient adevărata identitate. Din instanță narativă, el se metamorfozează în subiect al narațiunii, ocupând avanscena unui spațiu care trăieşte din jocul adâncimilor şi al faliilor fragmentelor confesive.

Simultan, spațiul intimității mentale a scriitorului începe să ia conturul intimității produse de aventurile personajului narat ^ adică al unei ficțiuni

înzestrate cu toate atributele eroului literar. „Intimitatea subiectului"[4] îşi dezvoltă propriile formule, într-o încercare ^ nu total conştientizată ^ de a-şi rotunji o personalitate. E un efort autoconstructiv major, care merge în paralel cu extensia ^ cantitativă şi temporală ^ a jurnalului însuşi.

**Subiectivităţi şi transparenţe**

Instinctiv, artistul operează cu două categorii de elemente: cu propria sensibilitate, memorie şi dorință de comunicare (ori refuz al comunicării) şi, în celălalt plan, cu tensiunea spațiului de exprimare al acestui preaplin. Artele plastice au surprins mai pregnant ceea ce Baudelaire numeşte, referitor la arta lui Delacroix, *l'intime du cerveau*[5], adică *inexprimabilul* din artele scripturale. Explicația nu e dificil de dat, ea trebuie căutată în viteza de decodare a unui mesaj care, în cazul unui tablou, se prezintă în instantaneitatea sa, iar în textul literar e o expunere sinuoasă, lacunară şi nesistematică.

în mod curent, se vorbeşte de o „intimitate subiectivă", iscată de radiațiile eului creator. Numai acesta poate pretinde că ține seama atât de personalitatea autorului, cât şi de ceea ce e el în stare „să scoată" din ea. Altfel spus, subiectivitatea e o condiție esențială a intimității, pentru că, ontologic vorbind, ea creează un decupaj în real, în realitatea „obiectivă" a vieții.

Or, să observăm imediat, estetica intimității şi a intimului operează modificări structurale în însuşi spațiul asupra căruia se proiectează. Intimul devine, astfel, o valoare psihologică, un câmp tensional în interiorul căruia se desfăşoară mişcările incontrolabile ale spiritului creator.

Chestiunea insolvabilă a intimității jurnalului priveşte nivelul şi punctul din care se poate vorbi de întretăierea diverselor direcții ale spațiului confesiv: e vorba de o intimitate a textului sau de una a realității obiective? Desigur, problema pare a fi mai degrabă de natură tehnică. Insă, în ciuda uşurinței cu care poate fi deconstruită, ea se sustrage analizei. Pentru că intimitatea e evanescentă prin definiție, delicată prin auto-procla-mare şi ubicuă prin indeterminarea structurii.

Ființa care coboară în spațiul intimului este ^ lucru de domeniul evidenței ^ o ființă a transcendenței. Ea încremeneşte la limita dintre două lumi, în egală măsură concurente (prin căutarea aceloraşi sensuri) şi paralele (prin mijloacele deosebite de a-şi atinge scopurile). *A scrie* semnifică, în această

perspectivă, a invoca spontaneitatea gândului, dar şi a nega dreptul la existență al improvizației. „Totul se petrece ca şi cum interogarea interiorității n-ar fi posibilă decât prin certitudinea unei transcendențe"[6], conclude Jean Beauverd, prefigurând un drum în care intimul apare ca o predestinare, ca o

proiecție fatală a unui real de grad secund. Adică proiecția unei proiecții.

în nu puține cazuri, intimitatea se leagă de o percepere alterată a realității. Jurnalul va cuprinde, prin urmare, şi un produs suplimentar, o suprarealitate provenită din tensiunea scrisului. Intimitatea este, aşadar, o fatalitate, o componentă filozofică a oricărei încercări de a ține un jurnal. Fireşte, sensul minor, colateral aproape, al termenului conotează spațiul limitat al existenței private: familia, prietenii, cercul cunoştințelor, însă o astfel de definiție e departe de a motiva pompos-imprecisa titulatură de Jurnal intim". Ar însemna să rămânem la nivelul simplei factologii şi al exteriorității întâmplărilor.

Mai corect ar fi să spunem că intimitatea este sinteza unor stări indecise, o coborâre în necunoscutul propriei sensibilități. Sondarea intimului are, însă, fie şi inconştient, o certă propensiune auto-constructivă. Adică sondarea sistematică a teritoriului infinit pe care-l descoperă cu fiecare rând scris. Nu există, deci, pentru scriitor decât intimitatea *scrisă,* urma pe cât de fragilă, pe atât de puternică a inspirației şi a memoriei scriitorului.

între alte mobiluri, jurnalul intim îl are şi pe acela de „a desena adâncimea confuză a unui eu pe care nu-l poți defini"[7]. Autorul de jurnale intime nu suportă confuzia în care trăieşte şi absența reperelor ferme. El vrea să pună ordine în vagul senzațiilor pe care şi le reprezintă doar cu aproximație, iar experiența aceasta ^ o experiență limită, în multe aspecte ale ei ^ e o căutare disperată a certitudinilor.

**Inutila dublare a realităţii?**

*9*

O conotație majoră a *intimului* este individualitatea, unicitatea şi irepetabilitatea ființei care scrie. Jurnalul sugerează cu discreție şi cu o abia discernabilă forță hotărârea de a circumscrie

universul difuz al unei existențe pe care scriitorul o poate cunoaşte într-un singur fel: prin investigare sistematică. Nu e suficient să cunoşti manifestarea exterioară a întâmplărilor. E obligatoriu să vezi şi partea de mister, chiar dacă, în primă instanță, ele nu par să ascundă nimic. însă doar astfel se poate spera în descifrarea adevăratei lor semnificații. Fireşte, nu e suficient pentru un bun jurnal intim ca el să fie sincer pentru a dobândi şi o inatacabilă valoare literară. Dar intimitatea nu poate fi descrisă decât în cadrul constrângător al sincerității, al platoşei transparente care dacă nu îi adaugă un surplus de valoare, îi acordă măcar şansa credibilității.

Intimul, intimitatea şi literatura intimității sunt posibile pentru că ele umplu un gol: formulează pretenția de exhaustivitate a lumii şi sugerează felurile în care aceasta poate fi exprimată. Intimul prinde contur tocmai din lipsa de formă pe care autorul o analizează cu disperare şi abia disimulată lipsă de credință.

Scriitorul care ține jurnal nu crede nici în existența ființei şi nici în alternativa sau paralelismul lumilor. Altminteri, el ar percepe întreaga absurditate a dublării inutile a unei realități din care nu e decât o insignifiantă parte. Deşi ^ istoric vorbind ^ intimul conotează moliciunea, retragerea, sfioşenia, secretul, complicitatea, el e o componentă virilă a imaginarului creatorului. Fiind, inițial, doar oglinda întâmplărilor cotidiene, el devine, treptat, un loc al interpretării, al dubiului şi al negației.

Raphael Molho vede originea literaturii intimității în „sentimentul unei *absențe* a ființei"[8]. în felul acesta, se deschide un câmp larg speculațiilor privind *nihilismul* jurnalului intim. în fapt, jurnalul neagă realitatea diurnă, contrapunându-i un product care năzuie să conecteze imaginarul şi febrilele sale transpuneri scriptice la realitatea aleatorie a unei vieți trecute prin sita auto-analizei.

Relația atât de discutabilă dintre eul profund şi eul social, întoarsă, decenii în şir, pe toate fețele, e complet anihilată în pagina de jurnal. Intimitatea, „privirea intimă"„scrutarea subiectivă" aduc la acelaşi numitor aspirația constructivă şi

rapacitatea micilor întâmplări cotidiene. Ca într-o cutie cu fund dublu, tensiunea acumulată a zilei îşi creează un spațiu al refugiului din care va trimite spre exterior semnale derutante. Expresivitatea involuntară a intimității deturnează dorința inițială de ordine într-un factor perturbator şi într-un agent al dezordinii.

**Incoerențe şi miopii**

Fără îndoială, ar trebui urmărite mutațiile petrecute în decursul scurtei evoluții între negarea realului şi re-colonizarea lui cu fantasme extrase dintr-o neştiută biografie „de interior". Discernem aici şi o experiență a neantului, care a fost experimentată încă de romantici şi care, la un contemporan al nostru, Livius Ciocârlie, devine chiar materia de bază a unui întreg jurnal intim în travesti[9]. Vidul, inexistența, indiferența, într-un cuvânt, contra-realul sunt materia primă a ceea ce, în lipsa unui concept mai precis, se numeşte *intimitate.*

S-a vorbit adeseori despre o „incoerență a intimului"[10], care l-ar obliga pe individ, asemeni unei forțe supratextuale, să se replieze asupra propriului sine. Prin urmare, intimitatea e o stare ce exclude participarea elementelor exteriorității, tră-gându-şi seva din pura subiectivitate şi din izolarea artificială în pagina de hârtie.

Dar, în acelaşi timp, jurnalul e „intimul perceput în banalitatea sa cotidiană"[11]. O contradicție ? în nici un caz! Pentru că, notat zi de zi, orice eveniment îşi pierde aura de măreție pe care i-o conferă distanțarea în timp şi analiza la rece. Plasate în montura fierbinte a intimității, până şi cele mai grandioase întâmplări se aplatizează, reducându-se la simple descrieri de serie, la fel de relevante (sau de puțin relevante) ca angoasele sau jubilațiile domestice ale autorului.

Se poate vorbi, aşadar, de o *miopie* a jurnalului intim, a cărei origine trebuie descoperită în caracterul distructiv al trapelor, al golurilor şi capcanelor psihologice din care se constituie intimitatea. Descriind evenimentele din decembrie 1989

din România, Arşavir Acterian scrie, în ciuda câtorva cuvinte mari, cele mai plate rânduri din întreaga sa carte:

Astăzi m-am trezit față-n față cu un miracol. Nu-mi vine să cred. Monstruosul nostru dictator şi-a luat tălpăşița. Se pare că tineretul l-ar fi huiduit tocmai când preşedintele începuse să țină un discurs. într-un moment de înfricoşare, ferocele Ceauşescu s-a debusolat şi a încercat să capteze pe răsculați cu făgăduieli băneşti de-a dreptul caraghioase: majorarea ajutorului pentru studenți cu 200 lei, iar pentru pensionarii cu pensie mică, o majorare de 100 lei.

în fața trombei de fluierături, dictatorul şi-a luat de mână soția şi au dispărut. Nu-mi vine să cred. A urmat însă riposta securiştilor, cu arme, față de mulțimea neînarmată.

Morți nenumărați, mai ales tineri. Comuniştii dau foc Fundației Carol şi clădirilor apropiate, precum şi Muzeului de artă. Tineretul nu se lasă intimidat...[12].

**Refuzul tragediei**

După cum e uşor de observat şi din aceste rânduri, confesiunea, mărturia refuză înălțimea diagnosticului şi amploarea viziunii, întâmplările rămân foarte aproape de semnificația lor imediată, aproape minoră, iar factologia omnipotentă marchează triumful invaziei intimității în spațiul realului. Fragmentarea temporală obstrucționează închegarea unor judecăți ample, care să dovedească, dincolo de orice dubiu, că subiecții confesivi se află cu adevărat la înălțimea evenimentelor. Şochează, în cele mai multe jurnale intime, seninătatea cu care autorii trec pe lângă marile tragedii. Jurnalul lui Camus uimeşte prin totala opacitate şi printr-o inexplicabilă insensibilitate la ororile petrecute, sub ochii autorului, în plin război. în loc să descrie ^ aşa cum ne-am fi aşteptat din partea unui scriitor dublat de un frenetic gazetar ^ tragediile la care era martor, el se limitează să noteze schimbările atmosferice, fascinat de uluitorul soare mediteraneean.

Exemplele, luate aproape la întâmplare, confirmă cu o suspectă regularitate, simptomul:

*22 decembrie.* Ceauşescu şi nevasta lui fug cu elicopterul, de groaza huiduielilor şi a mulțimii dezlănțuite. C.C.-ul luat cu-asalt. De pe marile artere se îndreaptă spre centru coloană după coloană, muncitori de la întreprinderile oraşului. Rândurile se îngroaşă cu populația ieşită în stradă. Se strigă în cadență: „Veniți cu noi!" Steaguri multe, foarte multe, din care s-a decupat stema. Toate stemele decupate de-ți vine a crede că s-au produs sub o directivă, altfel nu ar fi *toate* decupate. Mergând la pâine văd pe bulevardul nostru patru coloane de muncitori de la fabricile chimice îndrep-tându-se către centru. Insultă la adresa populației care nu li se alătură. Toate pancartele cu lozincile comuniste înşirate pe bulevard sunt zgâlțâite şi aruncate la pământ. în oraş se strigă: „Armata e cu noi!" şi „Fără violență!" O trăsătură uimitoare: străzile sunt pline de tineri şi chiar copii de treisprezece, paisprezece ani, Gavroşi care merg înaintea coloanelor, unii cu steaguri în mână -fireşte, găurite. Cineva spune: „România sfârşeşte azi cel de-al doilea război mondial!" Vorba m-a frapat, e ca o voce de conştiință pe care o auzi, anonimă şi totuşi definitorie.

Tensiunea e atât de mare în oraş încât pare iminent masacrul.

La familia Ion vin şi pleacă încontinuu vecinii. La orele 3 d. m. cineva aduce vestea că soții Ceauşescu, împreună cu câțiva membri ai CC.-ului au trecut granițele şi se îndreaptă spre Iran, de unde Ceauşescu abia s-a întors; alții spun că s-a comunicat că sunt în drum spre China[13].

Şi din acest fragment răzbate aceeaşi pasiune pentru detaliu şi aceeaşi

incapacitate de a sesiza dimensiunea istorică a evenimentelor la care autorul asistă ^ destul de impasibil, de altfel (cti adevărat şocantă e observația că nimic nu-l scoate pe autor din mecanicitatea măruntă a vieții cotidiene: în timp ce coloanele de muncitori iau cu asediu instituțiile dictaturii, scriitorul se îndreaptă impasibil spre magazinul de pâine!). Preocuparea lui de căpătâi ^ ca a mai tuturor autorilor de jurnale ^ e să capteze imaginile, să inventarieze întâmplările şi abia într-un al doilea plan să le cerceteze semnificațiile. Ştefan J. Fay încearcă timid să depăşească inconfortabilul statut de contabil al realității şi se străduie să dea un sens lucrurilor pe care le vede.

Din nefericire, tentativa e dinainte sortită eşecului. Obsedat de un detaliu a cărui semnificație e într-adevăr majoră, el reuşeşte să-i compromită metafora cu adevărat sublimă: din



moment ce *toate* stemele fuseseră decupate din steagurile revoluționarilor, înseamnă că acest lucru s-a produs la un ordin („sub o directivă")! Or, semnificația „decupării" cu pricina se află în cu totul altă direcție. Dar *intimitatea,* apropierea de întâmplări şi imediata lor transcriere în jurnal opacizează tocmai nivelul simbolic al gesturilor. Ea refuză, cum s-a văzut, exterioritatea, dar, în acelaşi timp, este incapabilă să pătrundă prea adânc în inima lucrurilor.

**Afecte, trăiri**

Or, intimitatea este tocmai această aproximare: inima lucrurilor... Adică un concept metaforic situat spațial. El este şi proximitate, şi distanță, şi înăuntru, şi în afară. Limită a două lumi, graniță dintre mental şi material, intimul este o pură subiectivitate. Ceea ce pentru un autor poate fi un lucru de nemărturisit, pentru altul e un motiv de mândrie. Cazul clasic al lui Gide, cel care, progresiv, îşi mărturiseşte particularitățile gusturilor sexuale vorbeşte despre relativa îndreptățire de a stabili regularități şi similitudini. încercările de cuantificare sunt, aşadar, sortite eşecului nu numai de la autor la autor, ci şi în interiorul evoluției aceluiaşi scriitor. Cu atât mai mult cu cât relația dintre mărturisitor şi mărturisire e strict controlată de arhitectura interioară a edificiului ce se construieşte pe măsura derulării scenariului confesiv.

N-a scăpat, de altfel, nici unuia dintre analiştii domeniului *cote-u*\ sexual al oricărei activități *intimiste.* Complicitățile, rețeaua de mici şi trainice secrete, tensiunile rezolvate prin transcrierea în caietul de însemnări zilnice (echivalent parodic al canapelei psihanalitice!), toate acestea alcătuiesc premisele unei tensiuni în care se întrevede refularea sexuală. Intimitatea se leagă, de altfel, de

dorință şi de (ne)împlinirile ei. Nu există, aşadar, jurnale ale „fericirii" (carnetele lui N. Steinhardt sunt astfel numite doar prin antifrază) fără considerabilul risc de a le vedea transformate într-o însăilare kitsch, plutind în impasibila şi indiferenta consemnare a stărilor de grație.



Complexitatea, ca formă a nuanțării tensiunii şi expresivitatea ca modalitate a eliberării acestei tensiuni provin din componenta *intimă* a jurnalului. Intimul alcătuieşte suportul obligatoriu al discursului nevrotic din care se modelează întreaga forță de comunicare a confesiunii. El e un accelerator de particule, menit să infuzeze viață semnelor deloc îmbietoare aşternute de scriitor pe hârtie. în viziunea lui Jean Baudrillard, „intimul nu e nici un concept, nici o noțiune teoretică, ci un cuvânt încărcat cu afect, cu trăiri. (...) El e ceva dulce, poetic, din care s-a eliminat violența obiectivității, a exteriorității, a adevărului, o împărtăşire, o complicitate la duioşie"[15]. Intimitatea mediază între zona ascunsului, a secretului şi cea a exteriorizării. Ea este, în fapt, un teritoriu al revelației, al dezvăluirii şi al înzestrării faptelor cu un sens, cu o direcție şi cu o funcție expresivă.

în mod surprinzător, nu există reguli de constituire şi, simetric, de destrămare a intimității. Imponderabilă, punct de răscruce al unor stări şi al unui spațiu (singurătatea, izolarea) intimitatea nu e decât un joc în care întâmplarea şi memoria alcătuiesc cutia de rezonanță a *istoriei personale* pe care scriitorul şi-o spune lui însuşi.

Dar intimitatea nu e, aşa cum s-ar putea deduce, un depozit al sensurilor. Ea e doar un bun conducător al acestora şi o formă de a obliga liniştea... să vorbească. Discreția ^ cuvânt legat în mod aproape magic de ideea de intimitate ^ funcționează asemeni unui mecanism de captat sunetele. înmagazinate pentru o vreme, ele sunt apoi redate, retransmise cu extremă fidelitate, dar şi cu un surplus ^ ce provine din însăşi mecanicitatea înregistrării ^ care le sporeşte misterul.

Prin definiție, intimul e inviolabil. Din acest motiv, jurnalele destinate publicării îşi pierd atributul fundamental, riscând să intre în categoria confesiunii jurnalistice, a mărturisirii ori a simplelor dări de seamă. Cel puțin pentru o vreme, jurnalul e obligat să-şi apere secretele, stabilind o regulă a jocului în care pudoarea, secretul, rezistența la tentațiile dezvăluirii alcătuiesc un sistem de minime reciprocități care ajută la fluidizarea înțepenitelor mecanisme ale mărturisirii. Altfel spus,

scriitorul e obligat să scrie cu gândul că rândurile sale vor rămâne în perpetuitate adresate unui singur destinatar ^ autorul însuşi -, ori că ele vor ieşi la lumină suficient de târziu pentru ca tensiunea existențială pusă în ele să fi dispărut ori să se fi transformat în tensiune estetică.

**O realitate secundă**

Termen prin excelență ambiguu, intimitatea descrie o realitate care a existat mereu, dar care a început să fie investigată şi numită astfel abia cu două secole în urmă. Ea aparține, ca noțiune, psihologiei, fiind, înainte de orice, o realitate mentală, „locuită" de imaginar: „o relație cu tine însuți"[16]. Prin urmare, întreaga aglomerație de obiecte, de senzații, de întâmplări nu aduce nimic nou în raportul fundamental dintre eul de suprafață şi eul de adâncime.

Conştient de indeterminarea conceptuală şi ontologică a acestei situații, jurnalul intim speculează cu tenacitate pulsi-unile tensionale dintre cele două euri. *Jurnal intim,* adică jurnal al relației dintre eul meu biografic şi eul meu scriptic. Excrescență a budoarului din secolul al XVIII-lea (loc al izolării, al meditației, al lecturii, dar şi al fantasmelor sexuale) *intimul* se vede exilat dintr-un spațiu defmibil într-o realitate mai degrabă teoretică: pagina de hârtie.

„Vibrație materială", cum o numeşte Philippe Starck[17], intimul e transferul imaginar al spațiului protector, al casei, într-o Ithacă interioară, spre care scriitorul se îndreaptă tânjind şi ezitând în acelaşi timp. Totodată, ar fi o greşeală echivalarea intimității cu o simplă formulă spațială ^ după cum reducerea la aspectul mental ar priva-o de complexitatea ei atât de contradictorie. Pentru scriitor, intimitatea (una de natură teoretică, desigur) e o condiție a funcționării normale a însăşi legăturii cu obiectul muncii sale: scrisul. Intimitatea-ca-spațiu nu poate constitui obiectul unui studiu aprofundat şi pertinent, pentru că valențele ei expresive se reduc aproape instantaneu, nemai-reprezentând o sursă pe deplin credibilă pentru nişte concluzii



definitive. Dar intimitatea ca realitate secundă, ca loc al aspirației şi al inspirației scriitorului rămâne o componentă esențială a creației.

A ascunde de tine şi de alții a devenit, încetul cu încetul, dacă nu scopul, în orice caz natura inevitabilă a intimității. „Jurnalul numai pentru mine" al lui Tolstoi e un exemplu aproape tautologic al unei serii comportamentale mult mai ample. Diversele titulaturi care, prin exhibare excesivă mai degrabă escamotează cuvântul *intim,* punându-l între nişte paranteze pline de sensuri şi subtexte,

vorbesc, la modul psihanalitic, despre raporturile inconştiente ale scriitorului cu textul său şi, mai ales, cu acea componentă indefinibilă numită *confesiune.*

*Jurnalul unui cobai* al lui Miron Radu Paraschivescu[18] sau *Jurnal în căutarea lui Dumnezeu* al lui Arşavir Acterian sunt exemple tipice ale deturnării titlului dinspre o intimitate neasumată înspre încercarea de a înnobila jurnalul, conferindu-i sensuri mai înalte. Cum aceste lucrări sunt ^ prin structură şi prin funcţii poetice ^ pure *jurnale intime,* va trebui să recunoaştem că nu există o realitate imediat identificabilă numită *intim.* Intimitatea nu este, aşa cum anticipam, o realitate spaţială, ci doar un timp al intimităţii şi un timp în care aceasta poate fi abolită. Plutind într-o echilibristică primejdioasă, fără să fie capabil să numească şi să identifice cu certitudine împrejurările în care evoluează, scriitorul va amprenta puternic lumea de semne care-l încercuiesc.

Ochiul arhitectului va percepe ideea de intimitate altfel decât cel al psihologului. Pentru cel dintâi, intimitatea este *un dat* în limitele căruia se pot construi realităţi, pentru cel de-al doilea el e o realitate care-şi conţine toate determinaţiile. In oricare din cazuri ^ cu o egală îndreptăţire ^ intimitatea se leagă de „un proces de cunoaştere"[19], adică de parcurgere a unui spaţiu mental. Dar astfel ea se relevă a nu fi un sentiment (fie şi unul indus), ci un instrument. Nu în ultimul rând, un instrument al frumuseţii. O dovedesc atâtea proiecte arhitectonice, dar şi atâtea jurnale ale scriitorilor.

Intimitatea e, oricât ar părea de paradoxal, şi un *acoperământ* al scrisului, forma „îmbrăcată" de acesta în actul

confesiunii. *Sintagma jurnal intim* se dovedeşte a nu fi o simplă cochetărie, o potrivire de cuvinte, ci descrierea şi identificarea unui gen literar şi a unei stări a textului: starea de imponderabilitate dintre ficţiune şi real. Cu alte cuvinte, o permanentă stare de război.

Singurele momente care ar conta în această confruntare fără capăt ar fi cele de pace ^ clipele în care se completează jurnalele operaţiunilor, dar se conturează şi noile strategii, învolburarea ca stare naturală propice confesiunii se dovedeşte, şi ea, la fel de contraproductivă. Tensionat şi plin de expresivitate e doar efectul acesteia, dar nu şi spaţiul în care se desfăşoară. Cele mai de nemărturisit întâmplări şi sentimente, cele mai „agresive" imagini din cotidian ori din subconştient au, totuşi, nevoie de un spaţiu al liniştii, de reculul necesar scrierii.

**Drumul spre autonegare**

împărţirea lumii într-un spaţiu privat şi unul public pare a fi o invenţie mediteraneeană[20], provenind din tradiţia culturală a greco-romanilor. Separaţia

între o agora (for)[21] şi intimitatea care îşi rezolvă diferendele şi conflictele în absența martorilor (deci a alterității) e o moştenire în egală măsură plină de avantaje şi insuportabilă. „Dezbaterile" petrecute în liniştea complice a paginii de hârtie vor migra, ca sub un semn al predestinării, spre *în afară,* spre „forul extern" al confruntării nemiloase, al obiectivării şi, poate, al (auto)negației.

Textele jurnalelor intime relevă mai multe categorii ale intimității. Există, pe de o parte, o intimitate de tip medi-teraneean. Strălucit reprezentată de un Cesare Pavese, ea cade în tentațiile lui *maso,* găsind o imensă plăcere în descrierea şi exhibarea rănii şi, într-un sens mai general, în privarea de speranță. Acesta e jurnalul *negru,* jurnalul lipsei de speranță, al destinului implacabil care cade ca o ghilotină pe biografie. Acestei formule i se opune intimitatea care pretinde un partener şi care vizează stabilirea precisă a relațiilor. E intimitatea

nordică, „anglo-saxonă", mereu confruntată cu nevroza şi tot atât de des respinsă de către aceasta. Jurnalul Virginiei Woolf o mai degrabă excepția de la o formulă aproape generalizată. Teatralizată, împinsă într-un cerc al confruntărilor, intimitatea de acest gen reaşază individul la locul său firesc ^ parte a unei relații sociale bine stabilite.

Ar mai trebui, poate, precizată condiția ontologică a intimității. Ca parte a sinelui, adică formă a „capitalului individual", ea nu se opune în mod programatic şi direct exteriorității, cum ar fi fost normal. Printr-un artificiu destul de străveziu, de altfel, ea deviază confruntarea cu forțele care scapă de sub controlul scriitorului, exilându-le într-un spațiu al aşteptării. Energia astfel economisită va contribui la stabilirea unui program ferm al autodefinirii. în viziunea lui Bernard Cathelet, intimitatea

se sustrage dialecticii individ-societate, nemaifiind o monedă de schimb în asimilarea culturală; intimitatea a devenit un simulacru : spectacol simbolic care a cruțat persoanele de implicarea socială, riscul de a se dezvălui pentru a întreprinde, dar şi primejdia sufocării printr-o prea atentă cruțare[22].

Aceste considerații ridică un văl de pe răspândita prejudecată că jurnalul nu e decât o copie mecanică a realității, un fel de viață trasă la indigo. Or, ca simulacru, ca specie de sub zodia lui *ca şi cum,* intimitatea, intimul obligă jurnalul să-şi depăşească palida condiție de oglindă servilă aşezată în fața realității.

Aşadar, jurnalul intim nu vorbeşte despre relația individ-societate, ci despre strategiile prin care cel dintâi se sustrage presiunii constrângătoare a celei din urmă. „Spectacolul simbolic" desfăşurat în şi de către jurnalul intim vizează desprinderea confesiunii zilnice de balastul cuvintelor care contabilizează realul,

pentru a le stârni şi a le metamorfoza într-o realitate de grad secund, adică într-o entitate literară.

Fără a intra în detaliile presupuse de evoluția istorică a termenului *intimitate,* e de observat, totuşi, o deplasare a sensurilor sale. Modificările vizează, desigur, schimbarea radicală a



contextelor, a circumstanțelor şi a intensității cu care se manifestă presiunea intimului. Sociologii vorbesc de un irepresibil fenomen de *recentrare,* care tinde să devină factorul dominant al societății moderne. El constituie un fel de „rezistență pasivă" la schimbările petrecute în lumea de azi, la bombardamentul informațional, la mărirea incredibilă a vitezei de circulație a oamenilor şi a valorilor. Bernard Cathelet propune termenul de *intimitate-cuib*[23]*,* în jurul căruia se aliniază variantele de intimitate în care omul modern speră ^ inconştient poate ^ să se regăsească pe sine şi să-şi regăsească iluzoria stabilitate, confortul si liniştea.

**Apropieri şi distanțări**

Lăsând deoparte varietatea surprinzător de largă a intimis-melor (cercetătorul francez descoperă chiar o „intimitate naționalistă", care în sport se traduce prin lăudărosul „Noi suntem cei mai buni!", dar care, la celălalt pol, al existenței sociale şi politice, conotează direct şovinismul şi xenofobia!), trebuie observat că descifrarea şi relevarea intimității, departe de a fi o descătuşare a energiilor ascunse, dezamăgeşte prin tehnicismul aproape întotdeauna decelabil (şi prin excesele acestuia), dar şi prin absența unei perspective ferme.

Totul pare „filmat de aproape", de la abia câțiva centimetri, iar detaliile pretind dreptul la întâietate: părți ale unui univers invizibil, ele se oferă privirii în toată răceala de-contextua-lizării lor. Ca o consecință directă, intimitatea se relevă şi drept un act al distanțării, al reordonării prin contemplare de la distanță a unei sume de reflexii disparate şi, deci, incoerente.

Perdea de semne derutante, intimul necesită participarea *celuilalt,* în virtutea ironicei predestinări a reflexului contabilicesc. Paradoxal, jurnalul intim dobândeşte expresivitate prin anularea forțelor care alcătuiesc materia primă a confe-siunii-intimitate şi prin reasamblarea lor într-un corp tensional. Această reorganizare nu e doar o operație tehnicistă, ci şi o condiție a definitivării structurii şi a stabilirii valorii sale

estetice. Faza inițială, când intimitatea era doar materia brută a unui posibil discurs despre sine, este imediat depăşită de frământarea, de tensiunea indusă de recontextualizare ori, mai exact, de găsire a unui context, pentru o sumă de fragmente pe care nu părea să le unească decât voința de mărturisire a autorului.

Cum ideea de intimitate o sugerează, în mod constant, pe aceea de inferioritate, discuția poate şi trebuie redusă la individ şi la propria sa interioritate. Adică la corpul uman. Adică la creier.

Dar această „autarhie narcisică" (după cum o numesc psihanaliştii) nu conduce prea departe pe drumul stabilirii coordonatelor intimității. Cu adevărat relevant e dialogul stabilit între cel ce se adresează (între scriitorul de jurnal, să zicem) şi cel căruia i se adresează. Or, se ştie, problema adresantului este ea însăşi una plină de trape şi ascunzişuri. Nu ne adresăm niciodată celui căruia credem că ne adresăm! Confesiunea, ca formă extrem-marginală a comunicării, se proiectează înspre un cititor abstract (deşi, în aparență, el se identifică perfect cu acea imagine), crezând că-i poate transmite, prin însemnările sale, forma ultimă a unui gând pe care altminteri nu îndrăzneşte să-l rostească.

în fapt, nu există decât lecturi false. Lectura păcătuieşte întotdeauna fie printr-un exces al interpretării, fie prin limitarea acesteia. La fel de adevărat este că autorul de jurnale intime nu-şi cunoaşte (şi, în foarte multe cazuri, îl ignoră intenționat) cititorul. Chiar prefigurat, imaginat ca o instanță nu atât alternativă, cât complice, el nu e decât un obligatoriu punct de trecere prin care textul se întoarce, ca un bumerang, la autor.

Jurnalele intime absolute (accentul trebuie să cadă pe al doilea termen al binomului, pe *intim),* adică cele sortite să rămână pentru vecie proba dorinței de comunicare a autorului, nu există. Pentru simplul motiv că intimitatea se construieşte doar *în raport cu* ceva şi *împotriva* cuiva. Altfel spus, intimitatea nu e un datum, un cadou făcut scriitorului încă de la întemeierea lumii, ci un spațiu, o stare, o tensiune pe care acesta trebuie să le cucerească.

104

CĂRȚILE CRUDE

Al, TREILEA CER

105

Intrând pe această filieră, în care intimul se descoperă ca o realitate ireductibilă şi ca un punct de răscruce dintre *înăuntru* şi *în afară,* e de la sine înțeles că el nu-şi poate justifica nici una din prejudecăți. Secretul, închiderea, opacitatea se dovedesc forțe inerte, pasive, uşor înfrânte de un involuntar dar atotprezent instinct al comunicării. Intimul (şi intimismul) nu se epuizează niciodată în spațiul limitat al paginii. Formule comunicaționale prin excelență (ne relevăm intimitatea nu pentru a o ascunde imediat în adâncimi încă mai mari ^ ar fi mai simplu să o „tăcem"! -, cât pentru a o face mai cunoscută), acestea includ sâmburele viitoarei lor existențe publice. Situarea intimului între cele două lumi, la zona de contact a interiorității şi a exteriorității facilitează, fără îndoială, transferul de energie pe care scriitorul mizează în crearea imaginii dorite. Pentru că scrierea jurnalului intim este, înainte de orice, dovada voinței autorului de a schimba ordinea în mica lume pe care o locuieşte.

**Interdependenţe**

Există în fiecare biografie ^ şi mai ales în biografia scriitorului ^ o anumită *transparență.* Deşi inițial jurnalul intim pare să opacizeze fluxul de întâmplări şi amănunte ce izvorăşte necontenit din biografie, în cele din urmă el va acționa ca un mecanism de amplificare a gestualității (auto)biografice.

Mizând pe involuntara lui transparență, *intimul* îşi relevă rolul de mediator, fiind poarta prin care spiritul îşi apropriază o parte din real: partea cea mai neînsemnată, în aparență, partea cea mai vie din ființa şi din gândul scriitorului. Subiectul confesiunii intime e atât scriitorul (dar, în acest caz, e vorba de un personaj ale cărui resurse expresive şi potențialități estetice sunt, fatalmente, limitate), cât, mai ales ^ şi poate neaşteptat -, lumea acestuia. Lumea proximității disponibile, a arcului de cerc în care ființa scriitorului e prinsă ca un păianjen în propria plasă.

Ca materializare a unei lumi ce trăieşte în inconştiența fragmentarismului, intimul reevaluează insignifiantul şi îi acordă

un rol determinant în viața scriitorului. Neliniştea, frustrările, ambițiile, automatismele sunt captate de pagina de hârtie şi transformate într-o formulă coerentă, a cărei expresivitate autorul nu şi-o poate imagina. Absența „stilului" în majoritatea scrierilor intime provine dintr-un dispreț neconştientizat față de materia primă avută de autor la dispoziție. Insă tocmai molozul, deşeurile, schijele de realitate sunt martorii cei mai calificați ai existenței sale.

Interdependența *jurnal / intim* în loc să anuleze tensiunea acumulată printr-o falsă echivalare a termenilor, consolidează o structură alcătuită din materia imponderabilă a atmosferei al cărei prizonier este scriitorul. închis ca într-o armură transparentă, el nu e preocupat să se elibereze din captivitatea ei, ci să găsească argumentele că numai ea îl poate proteja şi defini în sensul cerut de majoritatea scrierilor confesive: eliberarea mentală şi autoconstrucția. Arcul de cuvinte creat în spațiul intim al jurnalului vorbeşte de la sine despre servitutile şi tragi-comedia prin care acesta îşi dobândeşte o identitate.

Intimul nu este, în ciuda a tot ceea ce s-ar putea spune despre el, o realitate, o suprafață ori o entitate omogene. Există un intim al adâncimii, după cum există unul al suprafeței. Plinurile şi golurile fiecăruia dintre ele se armonizează muzical, alcătuind însăşi masa, materia, conținutul jurnalului intim.

Alternanță de confesiune subiectivă şi de obiectivitate materializată în şi prin limbaj, notația jurnalieră îşi creează o ierarhie internă pe cât de aleatorie, pe atât de rezistentă la orice încercare de destructurare. Raportările la un posibil protocol al constituirii materiei prime textuale nu sunt în nici un fel relevante. Intimul poate fi atât consecința unei încercări constante şi conştiente a autorului de a (se) dezvălui, cât şi efectele secundare ale unei transcrieri evenimențiale cu substrat strict contabilicesc.

**Deformări**

între prima modalitate şi cea de-a doua se poate discerne o diferență de tensiune emoțională. Dacă în cazul dintâi patetismul, coloratura emoțională, subiectivitatea conştientă (dar



creatoare) sunt mai uşor de descoperit, în cea de-a doua ele se ascund îndărătul aparent obiectivei relatări lipsite de pasiona-litate, în stilul camerei

cinematografice.

Insă chiar dacă participă la constituirea unui cadru prees-tetic sau mai degrabă a unui câmp de expresivitate literară, emoționalitatea nu e o condiție suficientă pentru a trage concluzii pertinente asupra literarității sau non-literarității unui text. (înțelegem prin *literaritate* ceea ce Jakobson desluşea a fi una din funcțiile actului lingvistic al comunicării, mai precis cea *poetică*: situația în care „enunțul este considerat, în structura sa materială, ca având o valoare intrinsecă, fiind o finalitate"[24]).

Cu toate acestea, textul literar nu se poate constitui în afara unui cadru al emoționalității. Experimentele avangardiste, dicteul automat, rescrierile, parodia şi celelalte încercări din domeniul paraliteraturii trec şi ele prin acelaşi purgatoriu al pre-lite-raturii. Oricât ar părea de depăşită (ba chiar reacționară!) teza funcției emoțional-cognitive a ficțiunii, ea rămâne, dincolo de metode şi de mode, un element cert de identificare a literarității. Auto-suficiența, adică expresivitatea care se dispensează de context, instituie un câmp comunicațional în care literatura ocupă locurile din avanpost. în acest caz, intimitatea, departe de a fi o barieră a constituirii textului literar, devine însuşi elementul catalitic: ia parte în procesul metamorfozei jurnalului intim, fără a fi direct şi necondiționat parte constitutivă a acestuia.

Reactor şi accelerator în această operație pe jumătate alchimică, intimitatea nu e, însă, doar recipientul în care se produce miraculoasa transformare. Intimitatea, după cum am văzut, nu e o „realitate", un concept analizabil sau o formulă, ci rezultanta impalpabilă, *restul* insesizabil al unor eforturi creatoare ce-şi ignoră forța generatoare de sens.

Din acest motiv, intimul e perceput ca un halou anarhic, o dezorganizare a exteriorității. Dar ieşirea anarhică (un anarhism relativ, de fapt, pentru că el urmează linia sinuoasă a confesiunii) din „ritmurile universalității"[25] îngăduie centrarea pe adevărata esență a personalității subiectului care se

confesează. Abstras presiunii sociale a convenției instaurate mai întâi de limbaj şi apoi de funcția acestuia de a comunica, *autoadresarea* (teoretică, fireşte) relaxează instinctele agresive care fac din scriere o formă de alienare a subiectului de propria sa substanță.

în acest imperiu al democrației... involuntare, rearanjarea temelor, a subiectelor şi a obsesiilor îngăduie instituirea unor relații în care lucrurile obiectiv grave se aşază firesc alături de cele evident frivole. Or, tocmai alternanța aleatorie, combinațiile şocante între mărturisirea plină de tensiune şi înregistrarea aproape mecanică a detaliilor intrate în seria banalului constituie forța de expresivitate a intimității.

Când s-a vorbit de „trivialitatea jurnalului intim"[26], se făcea, desigur, referință la disprețul acestuia față de stabilirea unei linii de demarcație între „intrările" importante şi cele frizând futilitatea. Admițând că un astfel de lucru ar fi posibil, aceasta ar fi însemnat doar o artificializare suplimentară a ceea ce, prin însăşi natura sa, se sustrage controlului rațional şi compozițional al scriitorului. Jurnalele intime ale creatorilor sunt întotdeauna apropiate de literatură în virtutea unei deformații benigne, provenită din exercițiul cotidian al scrierii.

Scriitorul se va plasa întotdeauna, printr-o secretă predestinare, la întretăierea dintre chemarea rațională, sobră, a *raportului de activitate* şi cântecul de sirenă al ficțiunii. Coborârea în universul mărunt echivalează nu numai cu o reducere la scară a problemelor general-umane (adică anihilarea ontologică a subiectului), ci şi cu modificarea semnificației acestora. Individul care se confesează intră automat în regimul precar al indeter-minării spațio-temporale: el aboleşte o realitate pre-existentă pentru a-i contrapune una pe cale să se ivească.

**Dezvăluirea corpului**

„Dezordinea", „mişcarea browniană" a jurnalului, aleatorismul absolut (în fapt, un aleatorism... obiectiv: el e doar transcrierea dinspre realitate spre ficțiune a unui şir de secvențe ce se



impun subiectivității autorului, ignorându-i-se capacitatea de intervenție în evoluția lor), indeterminarea sunt simple forme fără fond: ele pot însă îngreuna găsirea unei definiții convenabile a *intimității* ca mediu spiritual în care jurnalul se naşte din secretarea continuă a unui lichid miraculos.

în ciuda aparențelor, nu intimitatea e generată de jurnal, ci jurnalul provine din plasma atât de fragilă a intimității, din re-întruparea spirituală a acesteia. Procesul evolutiv care are loc s-ar traduce printr-o dezordine ne-agresivă, care-şi epuizează eventuala energie negativă în încercări subconştiente de a găsi formule convingătoare de exprimare a identității.

Confesiunea sub forma jurnalului intim ^ adică o formă extremă ^ imprimă o anumită mişcare nu doar minții autorului, ci şi corpului său. „înscrierea corpului în ritmul, în cadența cotidiană"[27] conduce la modificări substanțiale ale activității acestuia. La rândul lor, ele se vor răsfrânge asupra scrierii jurnalului. Această scurtcircuitare, acest cerc perfect în care memoria, senzațiile şi fizicul autorului alcătuiesc un organism simbiotic supun jurnalul unei presiuni, unor arderi greu de suportat.

Corpul care scrie, abstras atât timpului, cât şi persoanei în numele căreia vorbeşte, este, în fapt, principala forță de ordonare a jurnalului. Creat de intimitatea autorului cu propriul scris, el nu va anihila însă în totalitate sentimentul, care face din spațiul intim un spațiu de concentrare şi captare a energiilor subconştiente ale autorului. Aşa după cum corpul se „mulează" pe îndatoririle cotidiene ale mărturisirii (ori doar ale consemnării seci a programului cotidian), la fel acesta va imprima propria structură jurnalului ca formă literară în curs de constituire.

Pentru Eric Marty, exeget scrupulos al lui Gide şi student preferat al lui Barthes, Intimul este „dezvăluirea corpului în interiorul timpului"[28] şi organizarea ritmică a confesiunii. Aşa cum o demonstrează el pentru vastul jurnal gidian, *intimul* induce o anumită structură muzicală textului jurnalier, care, conştient sau nu, se ordonează atât în jurul datei (adică al temporalității), cât şi în jurul unor teme ce se referă direct la ființa intimă a scriitorului.



Sexualitatea, insomnia, bolile, suferința, melancolia, dorința joacă, în acest caz, un dublu rol. Pe de o parte, ele aduc la acelaşi numitor fragmentele compartimentate ale existenței, pe de alta ajută la formarea unei diferențe în interiorul masei compacte de amănunte a jurnalului.

Aşadar, subiectivitatea, abandonul în mărturisire devin forțe structurante ale discursului. Ale unui discurs care din impersonal şi abstract, la începuturile sale, ni se relevă ca o entitate subiectivă purtătoare de sens. Efect secundar al mărturisirii, intimul organizează, din fundal, o materie a cărei forță nu e dată de necesitatea continuării scrisului (ca într-o povestire sau ca într-o piesă de teatru), pentru simplul motiv că nu i se cunoaşte deznodământul. Intimitatea nu trebuie, prin urmare, limitată la forma ei pasivă, la ceea ce primeşte din exterior. Ea poate fi socotită, înainte de orice, o forță dinspre care încep să se organizeze temporal secvențele realității. Măruntele întâmplări atât de indistincte, repetitive, încep să se particularizeze abia după ce s-au scufundat în atotcuprinzătoarea intimitate

a textului.

■

**Echilibru şi stabilitate**

In ordine strict existențială, *intimitatea* propune o mai bună înțelegere a propriului sine. O propune prin investigații făcute aproape la întâmplare şi prin reevaluarea constantă a aluviunilor depuse de efortul zilnic al scriitorului de a-şi

transpune în scris trăirile. Intimitatea stârneşte potenţialităţile textului şi le sustrage aneantizării prin repetiţie şi absenţă a unui context literar.

Uniformitatea... informală a scrierii se mulează pe un calapod care-i conferă expresivitate ^ nu numai prin strangularea cotidiană a însemnărilor, prin caznele de a relua, sisific, lucrul de la capăt în fiecare zi, ci şi prin ierarhizarea lor în interiorul

aceleiaşi zile.

Intimitatea este, aşadar, un element de echilibrare a forţelor centrifuge ale jurnalului şi de stabilizare a tensiunilor produse



de impactul fragmentelor brute decupate din realitate. Apanaj al textului literar şi excrescenţă involuntară a acestuia, ea se transformă, pe nebăgate de seamă, într-o instanţă care validează ori sancţionează succesiunea incontrolabilă de întâmplări.

Chiar dacă, în evoluţia lui, jurnalul cunoaşte şi formule care se îndepărtează de modelul iniţial (jurnalul de călătorie, jurnalul scrierii unei cărţi, jurnalul de campanie etc), formula fundamentală rămâne aceea a jurnalului *intim.* Spre deosebire de derivatele sale de mai sus, reduse la o experienţă bine delimitată temporal şi suprapusă evenimentului pe care-l descrie), jurnalul intim cunoaşte doar constrângerea provenită din durata existenţei scriitorului. Şi, desigur, aceea, obiectivă, a zilei alcătuită din douăzeci şi patru de ore!

Spre a nu intra prea adânc în cercul vicios al relaţiei dintre timp şi mărturisire (studiată, de altfel, într-un capitol special), e mai prudent să observăm că intimitatea se exprimă într-o unitate de timp, însă ţinând cont de anumite rigori ale expresivităţii literare.

Din păcate, jurnalul nu poate fiinţa în afara unui limbaj preexistent (chiar dacă există destule încercări de a ţine jurnalul într-un „limbaj cifrat"). La rândul său, limbajul va imprima o anumită rigoare, un anumit conservatorism şi un tip de expresivitate ce decurg din însăşi natura „cuvintelor tribului". Particularizarea, individualizarea se produc tocmai prin recursul salvator la organizarea intimă a spaţiului confesiv.

In concluzie, e greu de admis identitatea dintre limbajul intimității şi *stilul* scriiturii. Relația dintre ele este una de la general la particular, rămasă mereu în cadrul interdependenței şi al influențării reciproce. Convențiile pe care trebuie să le respecte jurnalul în căutarea identității pot fi, cel puțin temporar, surclasate prin apelul obstinat la *regula intimității.* Ca şi aceea a secretului, ea poate să pară puțin relevantă pentru valoarea strict literară a textului de jurnal. însă în afara ei, acesta nu e decât o seacă, inexpresivă ^ chiar dacă riguroasă -operație de contabilitate ontologică. Or, în felul ei imprecis şi insinuant, intimitatea obligă jurnalul să-şi găsească propriul limbaj şi propria identitate. Adică însăşi rațiunea de a fi.

*Note*

(1) Emanuel Swedenborg, *Du ciel,* apud Pierre Reboul, „De l'intimite â l'intimisme", *in Intime, intimite, intimisme,* Universite de Lille, 1976, p. 9.

(2) Pierre Reboul, loc. cit., p. 10.

(3) Jean Beauverd, „Problematique de 1'intime", *in Intime, intimite, intimisme,* Universite de Lille, 1976, p. 1.

(4) *Ibidem,* p. 19.

(5) Charles Baudelaire, *Curiozități estetice,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 123. Traducere de Rodica Lipatti, prefață de Ludwig Griinberg. Traducătoarea spune „ceea ce este tainic în creier", expresiv, însă mai puțin relevant decât în originalul francez.

(6) Jean Beauverd, loc. cit., p. 29.

(7) Raphael Molho, „Regard intime et construction de soi", *in Intimite, intime, intimisme,* Universite de Lille, 1976, p. 113.

(8) *Ibidem,* p. 117.

(9) Livius Ciocârlie, *Fragmente despre vid,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1992.

(10)Raphael Molho vorbeşte, în studiul citat (p. 119) de „un rău şi de un viciu" intrinseci jurnalului intim, provocate de invazia „exteriorității mundane".

(11)Eric Marty, *L'ecriture dujour. Le Journal d'Andre Gide,* Gallimard, Paris, 1985, p. 157.

(12)Arşavir Acterian, *Jurnal în căutarea lui Dumnezeu,* Institutul

European, Iaşi, 1994, p. 216. (13) Ştefan J. Fay, *Caietele unui fiu risipitor,* Humanitas, Bucureşti, 1994, pp. 291-292. (14)Nicole Czechowski, „Journal intime d'un numero ou l'histoire

d'une madeleine sous cellophane", *in L'Intime,* Editions Autrement, Paris, nr.

81, iunie, 1986, p. 9.

(15)Jean Baudrillard, „La sphere enchantăe de 1'intime", *in L'Intime,* Editions Autrement, Paris, nr. 81, iunie, 1986, p. 15.

(16)Monique Eleb-Vidal, „De la salle commune au boudoir", *in L'Intime,* Editions Autrement, Paris, nr. 81, iunie, 1986, p. 132.

(17)Philippe Stark, „Une vibration immaterielle", *in L'Intime,* Editions Autrement, Paris, nr. 81, iunie, 1986, p. 132.

(18)Miron Radu Paraschivescu, *Jurnalul unui cobai,* Editura Dacia, Cluj, 1994. (19) Gae Aulenti, „Parcours differents", *in L'Intime,* Editions Autrement, Paris, nr. 81, iunie, 1986, p. 134.



(20)Bernard Cathelet, „Repli frileux", *in L'Intime,* Editions Autrement, Paris, nr. 81, iunie, 1986, p. 162.

(21) Cu ciudatul său antonim ^ „for intim" -, care sugerează o dispunere „spațială", a intimității, neglijând componenta temporală a acesteia!

(22)Bernard Cathelet, loc. cit., p. 163.

(23)*Ibidem.*

(24)Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage,* Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 427.

(25)Eric Marty, *Op. cit,* p. 159. (26) *Ibidem. (21)Ibidem,* p. 160. (28)*Ibidem,* p. 161.

**Desenul din covor**

Transcriere sistematică a întâmplărilor şi gândurilor unui autor, jurnalul intim este o *grafie a minții.* Portret involuntar, el recompune din fragmente chipul ignorat al celui care scrie. Acuta subiectivitate a autorului de jurnale se vede contrariată de obiectivitatea involuntară, când nu de-a dreptul contrapro-ductivă, a scrisului. Dorința de mărturisire şi de eternizare (prin scris) a mărturisirii, de a marca trecerea clipei ^ toate, însemne ale fragilității psihice ^ se devoalează, asemeni celebrului desen din covor al lui Henry James, recunoscând în el trăsături, obiceiuri, acte care alcătuiesc personalitatea autorului de jurnal.

Desigur, e vorba de un autoportret fulgurant, care nu are decât arareori consistența şi coerența autoportretului din artele plastice. Recompus după o geometrie variabilă, el propune o lectură proprie, un decupaj mai degrabă al stărilor decât al imaginilor. Portretul construit de către jurnal va fi, aşadar, întotdeauna unul mai apropiat de psihologic decât de arta literară.

Absența autoportretului sistematic şi voluntar se leagă, fără îndoială, de *pactul secretului.* Scriind, inițial, doar pentru sine, autorul nu simte nevoia prezentării, ca în narațiunile clasice, a personajului „central", a „eroului", a „protagonistului" ^ în fond, a ființei fictive în care se metamorfozează el însuşi prin actul redactării. Această caracteristică s-a păstrat în aproape întreaga istorie a jurnalului, devenind chiar una din trăsăturile



sale distinctive: prezența în centrul imaginar al romanului, la întretăierea secvențelor narative şi a celor temporale, a unui autor cu o voce, dar fără chip.

Autoportretul perfect conturat ^ adică aşa cum îi cunoaştem din literatura clasică ^ presupune existența unei „forme ficțio-nale organizate"[1], a unei intenționalități de a scrie în conformitate cu legile general acceptate ale literaturii.

Or, jurnalul intim nu concurează în nici un fel (sau, în orice caz, nu conştient) efortul sistematic al creării unei realități secunde. Ambiția jurnalului intim este de a re-face, de a re-da, de a salva *in extremis* realitatea primă. E un rol asumat aproape în mod inconştient, extras din datele inițiale care-l fac posibil. Decupaj în real, jurnalul acționează în funcție de pulsiunile conținute de selecția (sau absența selecției) operată la nivelul realității propriu-zise.

Cu toate acestea, el cade în plasa ficționalizării, împrumutând tehnicile prozatorului, constrâns de tensiunea conținută de întâmplările pe care le narează

nu atât cu obiectivitate, cât prin ignorarea subiectivității. Neintrând în calculele inițiale ale scriitorului, autoportretul se va releva, aşadar, numai prin accident. Ieşirea din cursivitatea cotidianului va avea loc printr-o fractură, prin violentarea (pe cale directă, ori prin inducție mediată) a liniarității, a uniformității ^ prin absența asperităților, dar şi prin monotonia întâmplărilor multiplicate la nesfârşit ale existenței zilnice.

Această ieşire din normă nu este asimilabilă întotdeauna accidentului. Dar ea presupune de fiecare dată posibilitatea obiectivării autorului de jurnal. Deşi ni-l imaginăm de regulă într-o perfectă contopire cu pagina scrisă, el va fi având, la intervale, momente de obiectivare. Tresărind, el va fi observat că un detaliu, o secvență nu mai corespund monotoniei fireşti a notației cotidiene. Astfel de prilejuri sunt ideale pentru autoanalize: accidentele, schimbarea domiciliului, pierderea unei persoane apropiate, împlinirea unei vârste rotunde sau revelația neliniştitoare a îmbătrânirii devin pretexte pentru o scrutare atentă, melancolică, a propriului eu.

IMAGINILE EULUI: ARTA (AUTOPORTRETULUI 115

**Tentaţia auto-comunicării**

Aşadar, autoportretul este mai degrabă o sfidare a normei, decât confirmarea intenționalității. El e o *autografiere* involuntară, în terminologia lui Philippe Lacoue-Labarthe[2], un accident ce sfidează regula notației aparent sustrasă dorinței coerente de a semnifica.

Jurnalul intim produce în mod spontan o aliniere a evenimentelor cotidiene după o lege sui-generis a selecției şi a ordonării. Acest lucru îi alterează fundamentele structurale, instaurând coerență şi ambiție literară acolo unde se presupunea că vom întâlni doar informalul şi arbitrarul notației

zilnice.

Literatura se insinuează, prin urmare, în mod spontan, fără a fi urmat o strategie atent instrumentată şi fără a recurge la obiectivitatea ^ discutabilă, de altfel ^ a analogiilor cu genurile literare consacrate. Ea irumpe în plin haos al amănuntelor aflate în devălmăşie, refuzând aproape instinctiv ierarhizarea şi alcătuind o rețea expresivă în care cititorul recunoaşte liniile unui portret.

în realitate, autoportretul începe să existe din chiar clipa în care scriitorul aşterne pe hârtie prima literă a monologului său confesiv. Fireşte, autoportretul psihologic premerge auto-descripția fizică, realitatea jurnalului dictând şi ordinea intrării în scenă a eu-rilor suprapuse existente în materia amorfă a scrierii. „Se înțelege aşadar că autoportretul în jurnalul intim se află pretutindeni şi nicăieri",

scrie Beatrice Didier[3], simplificând o faimoasă definiție a divinității, dar şi a utopiei.

Se înțelege de aici că decuparea, izolarea autoportretului implică prezența unei a doua persoane: lectorul. Pierdut în neutralitatea paginii de hârtie, jurnalul necitit (adică neinterpretat prin lectură) rămâne o simplă materie amorfă, neorganizată, haotică şi, de cele mai multe ori, obscură.

*Pactul secretului* atât de des invocat nu e decât o vorbă fără acoperire: jurnalul începe să existe doar atunci când a depăşit granița constrângătoare a anonimatului şi intră în circuitul

public. Oricât de mult ar vrea autorul să păstreze secretul notației din pagina de jurnal, aceasta va mina din interior orice clauză care încearcă să-l mențină departe de posibilii destinatari.

Există o tentație a auto-comunicării în orice text, iar autorul nu face decât să lucreze, conştient sau inconştient, în direcția aceasta. Totodată, el adaugă, involuntar, amănunte care inițial nu intrau în rețeta ^ mai mult sau mai puțin alchimică ^ a jurnalului. Chiar dacă acesta refuză astfel de clasificări, el poate fi categorisit în funcție de gradul în care admite descifrarea personalității, fizice sau psihice, a autorului. Or, din acest moment, orice jurnal devine, ca la Eugene Ionesco, un portret *en miettes.*

**Portretul *â contre cceur***

Prezența cititorului este obligatorie nu doar din motive aşa-zicând „tehnice" ^ fără el, ideea însăşi de jurnal ar rămâne o simplă promisiune, un vag exercițiu în vid -, ci şi pentru că privirea lectorului este necesară cel puțin în cazul particular al identificării şi constituirii portretului celui care scrie.

Chiar atunci când autorul rezervă o destinație postumă scrierii sale, el are în minte un cititor abstract, un lector dacă nu pe de-a-ntregul sedus de punctul de vedere al scriitorului, măcar unul binevoitor. însă tocmai prezența presimțită a cititorului îl va obliga pe autorul de jurnal să pună o surdină fantasmelor sale debordante. Intră în acest sentiment complex şi teama de ridicol, şi pudoarea, şi acel dram de luciditate (B^atrice Didier îl numeşte „pesimism") iscate de solitudinea permanentă, sau de scurtă durată, în care autorul de jurnale intime se plasează de bunăvoie.

Construindu-şi autoportretul, scriitorul va avea grijă să ofere măcar senzația obiectivității, dacă nu certitudinea acesteia. Abundența citatelor în care identifică reflectări şi păreri ale altora despre ei, fie în negativ, cu un abia reprimat

masochism („După conferință la Ionel Jianu, o seară de discuții



sălbatice, în jurul conflictelor de la *Forum.* Eliade m-a atacat pentru «sentimentalismul meu moldovenesc»"), fie pozitive („Şerban Cioculescu m-a citat în conferința lui, ca unul ce-am reabilitat generozitatea americană şi rigoarea sovietică" ^ Petru Comarnescu) este, aproape întotdeauna, selectivă şi completează ^ *ă contre cceur* ^ portretul pe care scriitorul şi-l face singur:

Dacă am să scriu un roman despre mine, am să mă apăr în el. Nu cum voiam zilele trecute, să mă violentez, să mă distrug, să mă anulez. M-am gândit însă că idealismul şi sentimentalismul meu naiv construiesc o altă lume cu alte probleme, peste care eu am trecut atât de uşor, ca peste cele de credință ortodoxă şi catolică pe care generația şi puținii tineri români care îmi mai impun, le-a scos la iveală cu destulă tărie pentru a mă stingheri, cu destulă sălbăticie şi lipsă de fructe pentru a nu mă convinge. Viața mea este de alt tip decât a lor. La mine *estetismul,* în sensul larg şi personal (vezi teza) de percepție liberă (expresie personală) a predominat problemei *adevărului* fie mistic, fie rațional. Avem atâtea de *văzut;* atâtea imagini să exprim şi să imit, recreând, încât şi astăzi mă întreb dacă vanitatea pe care mi-o suspectez în orice gest din trecut şi din prezent nu e cumva de fapt adusă în cercul egocentrismului meu de *vizionar estetic* al existenței.

Mi s-a tot spus : tu scrii despre tine, tu nu rişti nimic sau ce-ai creat tu, ca lumea să vorbească atât de mult despre tine? (O întrebare ca aceasta doar mai mult decât dacă s-ar afirma direct şi brutal: tu n-ai crezut în nimic... întrebarea aceasta cerea ca eu însumi să mă înfierez)[4].

Fireşte, portretul moral al scriitorului se decupează ^ chiar dacă tot împotriva voinței explicite a acestuia ^ cu mai multă uşurință decât cel fizic. Poate pentru că preocuparea de căpătâi a autorului e să-şi fixeze (pentru sine, pentru alții) *portretul interior,* şi nu înfățişarea exterioară. Aceasta nu exclude, însă, notarea modificărilor propriei înfățişări, mai ales când acestea sunt de natură să-l irite pe autor: „La Paris am slăbit, la Cannes iarăşi m-am îngrăşat" (Petru Comarnescu)[5].



**Identităţi suplimentare**

Jurnalul intim pune bazele unei noi identități a scriitorului. Personajul posesor al unei biografii obiective, înregistrată ca atare, oficial şi impersonal, dobândeşte dintr-odată o identitate suplimentară: autobiografia. Portretului fotografic i se adaugă, începând cu acest moment, autoportretul din cuvinte.

Dar relația dintre acestea nu este necesarmente una de similitudine sau măcar de continuitate. Imposibilitate nu doar fizică, ci şi psihologică: în timp ce „portretul" (portretul la purtător!) individului este continuu şi exhaustiv, autoportretul furnizat de jurnalul intim va moşteni trăsăturile scrierii din care provine: fragmentarismul, discontinuitatea, improvizația, contradicția, recurența, nefinitudinea.

Şi încă ceva: reconstituirea, re-facerea lui mentală cere, presupune întotdeauna participarea unei a doua persoane ^ a cititorului. E greu de admis astăzi, după ce publicarea jurnalelor intime a devenit o adevărată industrie, că acestea nu există în afara lecturii. însă *generic,* jurnalul dobândeşte un sens, o logică anume şi o perfectă coerență doar pretinzând participarea creatoare a martorului. El se dovedeşte, astfel, agresiv la ambele capete: pe de o parte, violentează biografia celui care îl scrie, transformându-l într-o entitate ce-i depăşeşte intențiile (autoportret, autobiografie, document moral, scriere de epocă), pe de alta, îl atrage pe cititor în construirea/reconstruirea unui joc de puzzle.

Comparat cu autorul ce-şi scrie autobiografia, *diaristul* are handicapul de a nu-şi putea domina *duratele lungi* ale existenței. Jurnalul intim exclude posibilitatea construirii unui scenariu existențial amplu, acesta nefiind ^ decât arareori ^ consecința unui proiect conştient de autoconstrucție şi auto-reflecție literară. Autorul de jurnale se portretizează nu numai privindu-se în oglinda propriu-zisă, ci şi în oglinda *Celuilalt.*

Inevitabilul proces al identificării cu *altul* e aproape întotdeauna patetic, reuşind să acutizeze o dramă pe care scriitorul o percepe doar în mod accidental. Prea multe conflicte ar fi



rămas neconsemnate dacă jurnalul nu ar fi şi un spațiu al recuperării dramei interioare, aşa cum se întâmpla şi în paginile Katherinei Mansfield:

Astă seară sunt tristă. Poate că-i de vină vântul. Faptul că spiritul tău se află lângă mine nu-i suficient. Vreau să fii chiar tu, în carne şi oase. Trebuie să mă cufund tot mai mult în scrisul cărții, căci numai aşa sunt fericită. Să uit complet de mine, pentru a te găsi pe tine, dragul meu. O, doresc enorm să scriu această carte. Trebuie s-o scriu. Trebuie legată, împachetată şi trimisă în Noua Zeelandă.

Doresc asta din tot sufletul... Şi aşa va fi[6].

Dorința exaltată de contopire cu fratele mort, dialogul patetic în care ambiția literară dublează tragedia intimă dau nota unei confesiuni mereu ezitante între derizoriul clipei şi absolutul amintirii. Imaginile cotropitoare ale copilăriei şi ale Noii Zeelande natale subîntind coarda unei nostalgii pe care prezentul o ridică la cote insuportabile. Viața nu mai este, în acest caz, decât o promisiune pe care scriitorul trebuie să o țină în numele propriului său jurnal.

Reflectată în amintirea despre sine şi în amintirea fratelui, Katherine Mansfield construieşte un spațiu al memoriei care îi protejează imaginea, o imagine prin ricoşeu: ea, autoarea, e doar copia feminină a fratelui adorat, dubletul desăvârşit prin care-şi proiectează propriul chip pe fundalul mitizat al unei copilării eterne:

Nu era oare nemaipomenită fericirea noastră atât de adâncă... atât de perfectă, de întreagă. îmi amintesc cum ne priveam şi zâmbeam... ^ îți aminteşti? ^ când aveam un secret... Oare despre ce era vorba?

Cred că ține de sentimentul de familie... eram aproape ca un singur copil; mereu am imaginea plimbărilor noastre împreună, a privirilor pe care le aruncam asupra aceloraşi lucruri cu aceiaşi ochi, a discuțiilor... Chiar şi acum am aceeaşi senzație... acum, când privim para din iarbă. Ah, grădina noastră! îți aminteşti că unele pere pe care le găseam aveau urme de dinți în ele?[7]

Secvența de mai sus vorbeşte despre cât de mult poate suporta jurnalul intim (cât de mult ca intensitate a mărturisirii,



dar şi ca exercițiu de coborâre în universul amintirilor miraculos redescoperite), dar şi despre infidelitățile sale: intrările şi ieşirile din biograficul pur nu au loc fără ca textul să sufere distorsiunile impulsului creator.

Katherine Mansfield „dramatizează" nişte situații aflate în conul de umbră al memoriei şi al reveriei, articulându-le unei secvențe recente: vizita fratelui şi, ulterior, moartea acestuia. Rememorare şi prefigurare a ceea ce se va întâmpla, ele se întâlnesc în scurtul portret în partidă dublă, generator şi țintă ale textului de jurnal.

**Eul despicat**

Ca şi jurnalul însuşi, autoportretul se realizează în timp. El nu e o creație simultană şi nici nu poate fi descifrat ^ ca un tablou, de pildă ^ instantaneu.

Autoportretul literar e mai apropiat de piesa muzicală decât de oricare altă formă artistică. El are nevoie de o anumită ritmică şi, mai ales, de o desfăşurare temporală. El nu e simultaneitate, ci acumulare. Acumulare de nuanțe şi secvențe ordonate în afara voinței lui.

Cum autorul este în egală măsură *rescris,* proba timpului blochează ori, în orice caz, încetineşte constituirea subterfugiilor şi stratagemelor intenționalității creatoare. Evoluția, oricât ar fi ea de lentă, a scriitorului, este înregistrată de jurnalul intim cu o răbdare absolut incredibilă. Modificările, de la o zi la alta sau de la un deceniu la altul, trec în pagina de jurnal, impunând, printr-o obiectivare insesizabilă, propria variantă asupra întâmplărilor.

Pe acest traseu, în acest proces, eul creator se despică în două entități. Cea dintâi este un purtător al confesiunii, cea de-a doua un receptor involuntar al acesteia. Construindu-şi, chiar inconştient şi neintenționat, autoportretul, scriitorul ajunge să contemple o realitate în care nu se recunoaşte, dar de care e obligat să țină seama.

Din acest motiv, momentul re-cunoaşterii este dublat de cel al contrarietății. Nu, îşi spune autorul, acela nu pot fi eu!



Iluzia timpului imobil se spulberă fulgerător, ca şi aceea a obiectivității apriorice (şi utopice) a jurnalului intim: dacă autorul însuşi nu-şi poate recunoaşte chipul sau gândurile, cu atât mai puțin va fi el capabil să tezaurizeze ceva din realitatea „obiectivă", exterioară!

Proba auto-recunoaşterii subiective conduce, aşadar, la ideea ficțiunii involuntare. Derularea temporală a scrierii scoate de sub autoritatea scriitorului materia textuală pe care acesta îşi închipuie că o domină până în cele mai mici amănunte. Zona incontrolabilă, aceea dintre *eul privitor* şi *eul privit,* devine tocmai un spațiu al literaturii. Al ficțiunii. în interiorul acestuia, scriitorul îşi îngăduie nenumărate şi imprevizibile manevre. Constatării aproape stupefiate că imaginea proprie tinde să dobândească o existență independentă i se opun strategiile dominării.

într-o formă extrem-minimalizatoare, Michelet concepe chiar o pseudo-scrisoare, *Lettre de Jules ă Michelet,* prin care încearcă dezamorsarea presimțitei desprinderi a *eului scris* de *eul biografic :*

îți scriu această scrisoare, dragul meu eu, pentru a face cunoştință cu tine, şi această scrisoare nu va fi ultima. Pentru că nu te cunosc deloc, în ciuda interesului pe care ți-l port; ți-am vorbit atât de rar, deşi sunt mereu împreună cu tine! Sper ca în viitor să te neglijez mai puțin, dacă pasiunile nu ne vor împiedica

să ne înțelegem. Ridic această limitare, pentru că ştiu cât eşti de schimbător. Să profităm măcar de acest moment de linişte; ascultă-mă[8].

în acest caz, dorința de cunoaştere a eului propriu ascunde voința de a-l controla. Michelet introduce, însă, un element cu totul surprinzător într-un studiu „ştiințific": *pasiunea.* Perturbatoare prin excelență, sentimentele, subiectivitatea, expresivitatea involuntară a textului scot mărturisirea de sub constrângătoarele interdicții auctoriale. Acționând însă în spațiul literaturii, scriitorul proiectează nişte false imagini, care îl trimit în zona artelor plastice.

Consistența autoportretului provine din posibilitatea de a fi anexat unui domeniu cu claritate delimitat. Portretistica plastică,

blindată în propriile-i legi bine sedimentate în timp, prezintă avantajul unei raportări clare şi rapide. Din păcate, ea nu este şi o raportare pe de-a-ntregul relevantă.

Fragmentarismul notației jurnaliere se află la originea unui *cameleonism structural* al textului, forțat să se reînnoiască ori măcar să se adapteze în funcție de presiunea temporală care-i condiționează existența. Rândul alb care separă o zi de alta, segmentarea aproape mecanică a porțiunii zilnice din jurnal fluidizează până la prolixitate o materie pe care autorul ar vrea-o concentrată şi plină de expresivitate.

**Eul privitor**

Un autoportret ^ mai degrabă un autoportret involuntar -putem descifra totuşi în orice jurnal. Dar el nu corespunde liniilor pe care voia autorul să le imprime. Chiar în cazurile în care funcțiile jurnalului conțin o clară direcționare în sensul prospectării şi autoscrutării (pentru Charles du Bos, de pildă, jurnalul îndeplineşte cel puțin trei funcții: „Me mettre au clair, me delivrer et fmalement me rendre a moi-meme"[9]), efortul eşuează în aproximații şi într-un proteism incontrolabil.

Percepția imediată de către un *eu privitor,* identic sau nu celui auctorial, e singura care poate confirma sau infirma iluziile nutrite de scriitor în legătură cu actul său confesiv. Din păcate, de cele mai multe ori le infirmă. Astfel încât *autoportretele* pe care le decupăm cu atâta febrilitate s-ar putea să se situeze exact la antipodul intențiilor ^ declarate sau subînțelese ^ ale scriitorului.

Autoportretul pictorului (ca şi al fotografului ori al cineastului, pentru a ne referi la două exemple clasice) surprinde prin directețe, instantaneitate şi chiar o anumită violență: e brutalitatea perceperii finitului, a presimțirii acumulării (aproape pe neobservate) a tensiunii creatoare. Autoportretul decupat în adâncimea paginii de jurnal e receptat în trepte, cu o anumită lentoare, cu

diminuarea şocului imaginii-simbol constituită din aglomerările de cuvinte fixate zilnic în pagină.

însă din perceperea condiționată temporal a jurnalului provine şi unul din inconvenientele sale majore: autoportretul din jurnal e o creație ea însăşi *temporală,* nu „obiectuală" ori spațială, ca în artele plastice. El e creat „în timp" şi descifrat „în timp".

Deşi mai puțin expresiv, reflectând cu infinit mai multă strălucire chipul portretizat, imaginea din jurnalul intim e o dispunere muzicală, care modulează ritmul interior şi fluxul mărturisirii. Dimensiunea pluralâ a autoportretului se relevă, desigur, prin actul lecturii, redimensionându-se de fiecare dată în funcție de unghiul şi intensitatea descifrării textului.

Lucrul cel mai surprinzător e că autoportretul nu constituie punctul final, ținta şi scopul mărturisirii scriitorului. Contemplarea propriei imagini (fărâmițată, fragmentată, alcătuită din umbre şi reveniri) are loc sub presiunea unui substitut al supra-conştiinței. Aceasta modulează impulsurile involuntar-creatoare care au transformat înşiruirile de cuvinte într-o realitate artistică.

Voința de creație e, aşadar, premersă (şi dublată) în jurnalul intim de impulsul de a descoperi, de a interpreta/de a identifica. Ea ordonează, conform dorinței (în parte refulată, în parte stârnită de un orizont de aşteptare în care ficțiunea şi realitatea se îngemănează sub protecția unui *eu contemplativ,* privitor) cvasi-libidinala masă informă de senzații, sentimente şi impresii pe care le smulge contabilității. Ulterior, ea le translează în domeniul în care expresivitatea artistică şi viața independentă a textului devin ținte inconştiente ale actului de a scrie, de a depune mărturie prin scris.

**Trei entităţi**

Autoportretul, aşa cum apare el în jurnalul intim, se organizează, de regulă, în jurul a trei entități. Cea dintâi este o componentă morală. Este forma cea mai complexă, mai greu de supravegheat şi de descifrat. într-adevăr, cum pot fi aduse la acelaşi numitor şi catalogate într-o singură direcție a confesiunii,

notațiile pline de disperare ale Virginiei Woolf şi ariditatea unor note cvasi-contabiliceşti, din *Jurnalul* lui Liviu Rebreanu ? Dar emfaza aproape adolescentină din notele lui Henri Beyle-Stendhal şi patetismul rece al frazelor fără şir înscrise în jurnalele lui Tblstoi ? Dar tragismul cutremurător din însemnările lui Kafka şi scriitura albă, impasibilă, a lui Camus?

Fireşte, asemănările nu sunt de suprafață. Mai mult, ele sunt irelevante atâta vreme cât vrem să comparăm cantitatea sau calitatea informației oferite.

Toate acestea rămân lipsite de semnificație chiar dacă ne-am strădui să le redăm vechile contexte. Dar în egală măsură ele se dovedesc extrem de grăitoare la o analiză de caz. Puse sub microscopul lecturii, ele reconstituie imaginea ascunsă a scriitorului camuflat, mai bine sau mai neîndemânatic, din cochetărie sau perversitate, între rândurile paginii de jurnal.

A doua componentă a autoportretului se leagă de îmbrăcăminte. Veşmântul, devenit, la un Thomas Carlyle, pretext pentru edificarea unui sistem filozofic

„Poate că de mai multe ori în viață li se întâmplă bipezilor voştri, din orice țară şi din orice timp, fie ei Prinți cu mantii aurite sau Țărani cu vestminte în zdrențe, ca Hainele şi Sufletul lor să nu fie unul şi indivizibil; şi ca *el* să fie gol-goluț, până nu-şi cumpără sau fură astfel de haine, să şi le croiască şi să le îmbrace"[10], ocupă o parte importantă în economia multor jurnale intime. Fără îndoială, campioni ai detaliului vestimentar sunt aşa-numiții *dandies* (Stendhal, Baudelaire, Mateiu Caragiale şi chiar Mallarme), dar nici un intelectual pur-sânge precum Petru Comarnescu nu e total indiferent la estetica vestimentară :

Ultima zi la Londra. Sculat devreme. Luat paşaport de la legație. Am şovăit in fața unei vitrine dacă să-mi cumpăr sau nu pantofii de antilopă. (...) Făcut mici cumpărături. Yardel Lavander. La Selfridge închis. Mi-am luat o haină de piele, dar una ieftină cu o sută de lire. Atunci am şovăit, dar acum nu regret, căci e bună[11].



Nu descrierea hainelor e importantă aici, nu textura, culoarea, tăietura croielii, ci raportarea scriitorului la neliniş-titoarea lor forță. Sigur că, odată întors la Bucureşti, e mai puțin relevant dacă tânărul dandy dâmbovițean a apucat sau u să-şi facă micile cumpărături la Selfridge. Important e că ncercarea de a se racorda lumii elegante a metropolei engleze onstituie premisa construirii unei serioase *self-esteem,* care, la ândul ei, spune ceva despre autoportretul pe care scriitorul i-l construieşte indirect. Hainele ne-au făcut oameni, susține arlyle, iar *şovăielile* lui Petru Comarnescu se produc tocmai n numele *imaginii umane,* adică a posibilei autodescrieri, pe care pretextul alegerii hainei, a cămăşii, a fularului le iscă.

în fine, elementul cel mai complex al autoportretului redat de jurnalul intim este cel al înfățişării fizice. Dacă primele două (cel moral şi cel vestimentar) sunt ingrediente esențiale ale autoportretului, aspectul fizic plasează discuția la nivelul imediat inferior ^ cel al portretului.

Chiar dacă zonele de contact dintre cele două forme de înfățişare a personalității umane sunt extrem de largi, ele se deosebesc în punctele esențiale. *Portretul* e, în egală măsură, o tehnică şi o artă care se înscriu în strategiile

inconştiente ale textului confesiv. Sindromul Mallarme" funcționează ireproşabil şi în acest caz: în jurnalul intim, totul sfârşeşte într-un portret sau un autoportret. Cel dintâi e doar pretextul constituirii celui de-al doilea. Un portret autoflatant, în care imperfecțiunile sunt discret trecute cu vederea, va contura, în replică, un autoportret din care găunoşenia nu mai poate fi eliminată.

**Asimetrii**

Trebuie însă avut în vedere că autoportretul depăşeşte (prin elementele psihanalitice înglobate) stadiul *autodescrierii mecanice* şi al ilustrativismului psihologizant. Conturarea autoportretului se produce prin dezvoltarea unei complicate strategii al cărei scop esențial este depăşirea fazei de simplu portret.



într-un anumit sens, în jurnalul intim diferența dintre portret şi autoportret e diferența care, îndeobşte, poartă un nume inefabil: saltul calitativ. Pe când portretul rămâne în limitele unei presupuse obiectivități şi răceli, autoportretul este întotdeauna „fierbinte": el adaugă liniilor şi contururilor, luminilor şi umbrelor un excedent de tensiune psihică.

Insert involuntar şi, adeseori, insesizabil, autoportretul creează o asimetrie plină de vigoare în jurul căreia se ordonează jurnalul intim însuşi. Autoportretul trimite automat la ideea de persoană, de autor şi, firește, de *eu.* însă atotputernicia pronumelui personal *eu* nu e componenta psihanalitică a actului creator, ci semnul unei prezențe obiective. O obiectivitate pe cât de discutabilă, pe atât de inutilă. Pentru că, aşa cum observa Eric Marty, „autorul se află în insolubila situație paradoxală de a scrie *pentru* el ceea ce deja el ştie"[12].

Dar ştie autorul cu adevărat totul despre sine? Jurnalul e dovada omniscienței autoscrutătoare sau a nesiguranței, a ezitărilor? Dacă, declarativ, jurnalul e o consemnare, o luptă cu timpul trecut, în realitate el sondează în timpul paralel al biografiei subconştiente. *Eul* autoportretului rezumă, de fapt, structura jurnalului şi, prin derivație, structura lumii percepută prin lentilele subiectivității auctoriale.

Jurnalul intim conține sâmburele discursului narativ al persoanei întâi, dar şi reflecția acesteia despre sine. Autobiografia este, aşadar, organizarea narativă a țesăturii tensionale care fixează într-o ordine logică fluctuațiile incontrolabile ale eului.

Pe de altă parte, autobiografia e şi punctul final al unei investigații de natură enciclopedică, executată cu minuție de către *eu.* O enciclopedie derizorie, desigur,

iscată de cercetarea sistematică a microuniversului biografic şi mental al scriitorului. Autoportretul în jurnalul intim ia naştere asemănător felului în care îşi croieşte liliacul drumul în bezna compactă în care se mişcă. Sunetele emise înspre țintele necunoscute se întorc modulate, iar radarul ultrasensibil nu face decât să decodifice şi să sistematizeze semnificațiile acestui decupaj în real.



Prin urmare, acumularea de asimetrii transformă jurnalul într-o oglindă involuntară a eului. Adică forma cea mai complexă de autocunoaştere. (De altfel, în Evul Mediu, *speculum,* oglinda, oglindirea, numea sistematizarea enciclopedică a cunoştințelor.)

Fără îndoială, e vorba de o oglindă retrospectivă, îngânând ironic inscripția de pe retrovizoarele automobilelor de azi: „Obiectele percepute în oglindă sunt mai apropiate decât par"! în jurnalul intim, „obiectele" confesiunii sunt mai „îndepărtate" decât le percepem! Imposibilitatea de a fixa „distanța" corectă a confesiunii determină relativa independență a autoportretului față de intențiile scriitorului. Autoportretul compus cu premeditare e aproape întotdeauna fals. în loc să oglindească, el interpretează şi, în loc să exprime, propune varianta trucată a unui întreg care-şi permite luxul să ignore tocmai detaliile care-l compun.

**Ego-grafii**

Autoportretul se află la antipodul demersului deconstructivist şi al filozofiei disoluției. El organizează nu doar segmentele, fragmentele, aşchiile de realitate, ci şi energia internă a eului. Mobilizat şi adus la suprafață, acesta suferă un proces de obiectivare ce scapă de sub controlul tiraniei auctoriale, ofe-rindu-se, în schimb, acesteia, drept nemiloasă oglindă.

E greu de găsit vreun exemplu în care autoportretul din jurnalul intim să nu fie un *eu* prins în chingile alterității, pentru ca, în cele din urmă, să nu devină o forță autopro-pulsatorie. Autodescrierea nu e, în acest context, decât istoria ieşirii din obiectivitate şi a coborârii în interstițiile subiectivității.

Frapează în toate reconstituirile de autoportrete pretenția autorului de a elimina din descriere ficțiunea, imaginarul, interpretarea. Dar, alungate pe uşă, acestea se reîntorc pe geam. Tensiunea extraordinară provocată de dubla articulare a autoportretului ^ la o extremă, de imaginarul cu pretenții de obiectivitate al scriitorului, la cealaltă, de expresivitatea

involuntară a decupajului zilnic ^ conferă jurnalului, ca întreg, rolul de *conştientizare a sinelui.* Adică prerogativele fantas-mării în marginea a ceea ce pare cunoscut, acceptat şi inamovibil.

înainte de a fi *scrierea* multiformă (însă uşor previzibilă) a *ceea ce se vede,* jurnalul e investigarea turbulentă a ceea ce nu poate fi nici măcar presimțit. El *ego-grafiază* un spațiu al verticalității, contribuind, prin repetiție, la permanentizarea unor forme (lingvistice, imagistice) care în mod normal refuză antropomorfizarea. *Corpul* şi *sufletul,* două entități care au marcat întreaga istorie a gândirii omeneşti, sunt, în jurnalul intim, simple elemente de legătură pentru un construct mental în care autorul are pretenția că se recunoaşte. Dacă descrierea fizică poate flata cu uşurință vanitatea autorului, descrierea morală riscă să primejduiască întreaga sete de (auto)con-strucție, dărâmând edificiul strălucitor, dar şubred, al propriilor bovarisme.

Strategiile prin care scriitorul îşi pune în lumină calitățile sau defectele fac parte din însăşi rețeta compunerii autoportretului. Când un Stendhal îşi exaltă cu o încântare plină de ifose trăsăturile fizice, el îşi trasează, simultan, un contra-portret. Acesta depăşeşte în negativitate ceea ce i se părea că a câştigat în expresivitate. Exemplele care să susțină această idee se pot înmulți la nesfârşit.

Din perspectiva analizei narative, *autoportretul şi jurnalul intim* alcătuiesc nu întrepătrunderi ale textului, ci două registre textuale complet diferite. Punctul-cheie al acestei imposibile identități provine din impedimentul sau, cum scrie B6atrice Didier, din dificultatea „autoreprezentării fizice"[13].

Refugiul în autoportretul psihologic sau intelectual nu e, aşadar, decât consecința teoretică a unei imposibilități practice. Ceea ce se pierde în precizie se câştigă astfel în consistență.

Delegându-şi competențele, scriitorul trece obligația reconstituirii autoportretului către cititor. In felul acesta, jurnalul acceptă jocul complex al ieşirii din sine. Mai întâi, prin transferul şi izolarea autoportretului psihologic în afara regulii notației zilnice (pentru că autoportretul este suma unor fragmente



diseminate pe o perioadă lungă de timp) şi apoi prin obligarea cititorului de a reconstitui, la lectură, adevăratele dimensiuni ale autoportretului.

**Deschiderea spre viitor**

Existând inițial ca o formă scrisă a persoanei întâi, a solitudinii şi a

refuzului comunității, jurnalul intim sfârşeşte ca o modalitate privilegiată a comunicării. Mai mult, el nu poate exista în afara complicității creatoare a cititorului, aflat în situația, doar aparent comodă, de a propune, aproape discreționar, modelele de lectură.

Cealaltă ambiție fundamentală a jurnalului ^ pretenția de a surprinde *clipa* - , de a nemuri un prezent strict delimitat este şi ea contrazisă de complicațiile practice ale relației scriere -lectură. Jurnalul se vede mereu proiectat spre un viitor incert, singurul capabil să obiectiveze ceea ce, în complicatele decupaje din prezent, se relevă a fi, de fapt, atemporal.

Deschiderea jurnalului către viitor este, fără îndoială, perfect exemplificată de situația autoportretului. Dacă jurnalul rămâne fatalmente un gen ce refuză închiderea imediată, cu atât mai mult autoportretul va trebui să-şi găsească soluțiile într-o perspectivă temporală incertă. B6atrice Didier vorbea chiar de o strategie care o aminteşte pe aceea a tablourilor: înainte de a fi expuse, au nevoie de o ramă ^ adică de o încadrare, de o delimitare si de stabilirea dimensiunilor de la care să pornească întreprinderea.

Or, rolul cititorului se identifică aproape deplin cu cel al „omului care înrămează": el atrage atenția că partea de creație a luat sfârşit, pentru a lăsa loc interpretărilor, alternativelor şi jocurilor de perspective.

într-un studiu adeseori citat, *Narcisse romancier,* Jean Rousset[14] pune o întrebare pe cât de legitimă, pe atât de radicală : „Este autoportretul posibil?" După un ocol prin modalitățile specifice autoportretului plastic, Rousset identifică imposibilitatea sau, mai bine zis, dificultatea constituirii autoportretului



literar, consecință a unei suspiciuni mai generale, căreia îi cade victimă *autobiografia* însăşi.

Rădăcinile acestor complexe sunt vechi. Ele coboară până la originile genului, mereu pus la îndoială, ca nefiind decât o simplă extensie a dreptului discutabil al autorului de a vorbi pentru sine, de a fi propriul său avocat.

în plus, autoportretul trădează aproape întotdeauna dacă nu excelenta părere despre sine a autorului, măcar atenția ieşită din comun față de propria personalitate, devenită centru al fantasmărilor confesive. *Amorul-propriu* este, aproape în toate cazurile, mecanismul care declanşează „compoziția" autoportretului, pentru simplul motiv că, scriindu-l, autorul doreşte să probeze ceva: excepționalitatea persoanei sale sau, în orice caz, dorința de a ieşi din banal, din serie, din obişnuitul biografiei comune.

Aceste considerații nu exclud, firește, pozițiile contrarii. Cei mai mulți autori de jurnale sunt conştienți de interpretarea ce se poate da gestului lor. Ei prevăd nu numai posibilele acuzații, dar şi neajunsurile practice ale demersului în care s-au angrenat: confruntarea cu sine, pericolul exagerărilor, primejdia perceperii greşite a deciziei de a ține un jurnal.

In orice caz, orgoliul autoportretizării conduce, în viziunea lui Jean Rousset, la trei variante ale uneia şi aceleiaşi neputințe : de a-ți descrie tu însuți personalitatea, fie şi sub forma, oarecum accesibilă, a portretului. Oglindă deformatoare, autoportretul redă, în scară, trei versiuni incomplete ale unei aspirații sortite să rămână veşnic pur teoretică:

Ceea ce văd alții, sau ce îşi imaginează ei că văd în mine (de fapt, putem socoti atâtea imagini diferite câți privitori sunt); ceea ce sunt cu adevărat sau în propriii mei ochi ori în ai altuia (e vorba de portretul imposibil) şi ceea ce cred eu că sunt, iată singurul portret ce poate fi conceput, declarat dinainte ca inexact[15].

In realitate, fiecare din aceste formule îşi dovedeşte precaritatea. Că în una din variante autorul e conştient de şubrezenia demersului său, ori că în alta ignoră triumfalist primejdiile la care se supune, nu contează prea mult. Toate cele trei ipostaze



se întâlnesc, de altfel, în derularea temporală a jurnalului intim.

Chestiunea cu adevărat tulburătoare ^ o chestiune „tehnică", în fond ^ priveşte *adâncimea* pe care autorul o poate sonda. Destui dintre scriitori sunt conştienți că nu vor fi capabili să treacă dincolo de barajul iluziei şi al unei previzibile subiectivități.

însă ^ o ştim din numeroasele analize psihologice ale jurnalului intim ^ pactul sincerității nu constituie un impediment pentru scriitorul care încearcă să se autoportretizeze. Mai mult, autoportretul este întotdeauna un amestec de voință auto-descriptivă şi expresivitate involuntară. Ceea ce autorul spune în mod voit şi conştient e la fel de relevant ^ dacă nu chiar mai relevant! ^ ca şi ceea ce ascunde sau falsifică.

**Capcane mentale**

Oricum ar sta lucrurile, jurnalul intim acționează ca un agent de stimulare a creativității auctoriale. Chiar dacă în acest caz special personajul, naratorul şi autorul (cele trei instanțe ale actului narativ) alcătuiesc o unitate, tensiunea dintre ele creează un câmp al iluziilor în care imboldurile inițiale şi rezultatele

practice se îmbină anarhic. E greu, de altfel, să decizi în ce măsură iluzia şi incompleta circumscriere a spațiului confesiv *forjează* liniile de forță ale autoportretului.

Din perspectivă analitică, obstacolele sunt mai numeroase decât impulsurile creatoare. Teatrul intimității, jucat de către autor pe tot parcursul scrierii jurnalului, râvneşte, totuşi, la obiectivitate şi la o cât mai puternică impersonalizare a subiectivității. Din nefericire, toate aceste atuuri ale jurnalului intim se transformă în contrarul lor. Capcane mentale, ele îl înarmează pe autor cu credința că nu poate greşi. Prin urmare, orgoliul de primă instanță devine o sursă a impreciziei, a inexactității şi chiar a falsului ^ malefice în planul practicii textuale, dar benefice pentru identificarea unor surse de *litera-ritate* ale textului ca atare.



Mai complicate sunt lucrurile când confesiunea nu e spontană, când ea creşte firesc din trunchiul fragmentat al mărturisirii cotidiene. Constrâns de factori externi să coboare în adâncimile atât de greu sondabile ale eului propriu, autorul pare a-şi da seama de misiunea ingrată în fața căreia se află.

In astfel de cazuri, putem vorbi de veritabile *auto-negări* ale funcției comunicaționale a eului. Sau, în terminologia lui Jean Rousset, de o *eclipsă a eului*[16]. Sunt acestea mecanisme de apărare ale sensibilității autorului? Sunt ele simple strategii menite să apere fragilitatea şi lipsa de precizie a ceea ce autorul îşi închipuie că ştie despre sine? Dezvoltând astfel de modalități de apărare a intimităților ființei, el răspunde semnalelor venite dinspre o realitate care-l obligă la prudență ? Sau unei iluzii provenite din convingerea că în fiecare dintre noi coexistă, simultan şi contradictoriu, mai multe persoane?

în funcție de răspunsurile la astfel de întrebări, se pot stabili şi criteriile urmate de autor când îşi proiectează chipul (cel interior şi cel exterior) în pagina de jurnal. O constatare la îndemână este că aproape toți autorii admit că nu pot coborî până în infinitul mic al scrutării sinelui. E vorba aici şi de percepția instinctivă a unei „identități complementare" (în terminologia lui R. D. Laing[17]), adică de un proces în care subiectul admite că în afara capacității sale de exprimare şi autoex-primare rămâne întotdeauna un rest, un fragment, o entitate care se traduce prin raportarea la un *altceva* sau la un *altul.* (Exemplul clasic este cel al femeii care nu poate fi mamă decât dacă are cel puțin un copil!)

în mod similar, identitatea profundă a scriitorului nu se relevă decât prin raportarea la *complementul* său. Or, ceea ce conferă identitatea scriitorului este tocmai scrisul. Când încearcă să-şi deseneze propriul portret, el este supus, prin urmare, unei duble presiuni: mai întâi, o presiune a ceea ce-şi imaginează că

trebuie să fie un autoportret (şi aici el se loveşte de două baraje succesive: de preluarea unor clişee, în primă instanță şi de imprecizia terminologică şi psihologică a autoportretu-lui-ca-entitate-literară); pe de altă parte, scriitorul este supus presiunii scrisului ca atare, precum şi instinctivei tendințe a



acestuia de a se obiectiva. Autoportretul scriitorului de jurnale intime va fi, aşadar, marcat întotdeauna de îndoita realitate a unui prea-plin şi a unui prea-gol.

**Obstacolele psihologice**

Nu trebuie dedus din cele spuse că autoportretul pare din ce în ce mai imposibil, cu cât ştim mai multe lucruri despre el. Faptul că meditația implicită a scriitorului asupra a ceea ce vrea să facă îngreunează demersul, nu înseamnă însă şi anularea automată a acestuia.

Şi totuşi, o concluzie se impune. Şi anume, că şansele fidelității se află de partea acelui portret apărut fără voința expresă a autorului. Şi că orice efort de creativitate în acest sens diminuează credibilitatea nu atât a rezultatului final, cât a procesului care a condus la acesta.

Fidelitatea nu trebuie, totuşi, confundată cu creativitatea. Cu atât mai puțin cu expresivitatea. Bunele intenții nu sunt suficiente pentru a crea ceva cu adevărat valoros. Ambiția şi cumpătarea nu constituie, prin ele însele, decât premisele unei construcții spirituale. Pentru a depăşi faza proiectului şi a dorinței, trebuie anihilate şi forțele limitative ale creației. Nu e suficient orgoliul ^ ca să nu spunem că el poate fi chiar contraproductiv! ^ pentru a explora labirintul interior pe care autorul de fapt îl ignoră.

Să fie, atunci, autoportretul o utopie născută din prea multele obstacole psihologice? O întreagă literatură confesivă stă sub semn' 1 dubiului profund, vorbind despre himera constituirii imaginii coerente a lumii psihice. în ciuda progreselor fabuloase ale psihanalizei, în ciuda disecțiilor cu adevărat ştiințifice ale *eului,* ceva misterios continuă să scape analizei.

Nu e exagerat să vedem în particulele enigmatice despre care e vorba un element pe cât de desuet, pe atât de obscur: talentul. Dar nu talentul în stare pură, ci tensiunea filtrată de dorința de autocunoaştere sau, după caz, de *autoexpunere.* El reordonează, după legi la fel de impenetrabile, fragmentele ce

păreau să se disperseze permanent sau, în orice caz, să rămână simple segmente amorfe dintr-o improbabilă serie de lumi paralele. Or, talentul unifică

miraculos particulele şi senzaţiile cărora subiectivitatea ameninţa să le dea un contur cu totul lipsit de claritate.

Numai că acest autoportret prin ricoşeu este suma imperceptibilă a unui şir de imagini reflectate ale eului. Autoportretul direct şi primitiv, propus de aproape toţi autorii de jurnale intime, nu are nici un fel de relevanţă morală şi estetică. Ori o are, în măsura în care el este abia o trăsătură, o „mişcare" dintr-un portret mult mai amplu, compus abia la capătul scrierii, când jurnalul a fost încheiat.

Nici componenta estetică nu e pe deplin creditabilă: ea nu face decât să preia mecanic experienţa, tradiţia, modul obişnuit de a alcătui un autoportret. Modelul previzibil al acestuia este, desigur, *portretul literar,* aşa cum l-a consacrat o întreagă tradiţie a exegezei critice. Aşadar, creionându-şi autoportretul, autorul de jurnale mai operează un fals : el încearcă să dea senzaţia de realitate imitând o formulă a maximei artificialităţi: literatura.

**Acumulări orizontale**

Pledează pentru imposibilitatea autoportretului literar şi o incompatibilitate de natură fizico-biologică: prin ce forţă omul, o fiinţă „continuă", articulată, se poate recunoaşte într-o modalitate de creaţie discontinuă prin excelenţă? Suprapunerea perfectă dintre existenţă şi reflectarea ei scrisă este exclusă, fără îndoială, de la bun început. Şi atunci, autoportretul nu se relevă, el însuşi, ca o încercare disperată de a transcende limitele umanului? Nu doar pentru că ambiţionează să eternizeze ceea ce este trecător şi schimbător, ci şi pentru că el se opune evidenţei, incompatibilităţii şi tensiunii dintre două lumi. In viziune augustiniană, conflictul dintre instantaneitate şi eternitate se rezolvă în stabilirea unui punct de vedere ce aparţine divinităţii. Nu e singura similitudine prin care autoportretul se revendică unei realităţi metafizice. Vorbeam în altă parte de

caracterul funerar al jurnalului intim în întregul său. E cazul să spunem că autoportretul însuşi e un component al acestei strategii fatale. Dacă ar fi să-i găsim un echivalent perfect, el nu e de aflat nici în existenţa de zi cu zi, nici în paginile de jurnal. Singurul corespondent desăvârşit al autoportretului compus de scriitor în jurnalul său intim este *masca mortuară.* Şi totuşi, în ciuda acestor opoziţii ce par cu desăvârşire insurmontabile, jurnalul intim rămâne locul privilegiat al autoportretului. Dacă acesta nu e posibil în jurnalul intim, el nu e posibil nicăieri! Combinaţia de discontinuitate temporală (dar şi de reflectare fragmentată a existenţei) şi de permanenţă a fiinţei mărturisitoare alcătuieşte singurul cadru credibil în care autoportretul poate deveni o realitate viabilă.

în acest caz, accentul nu cade pe *intimitate* (şi am văzut în capitolul anterior de ce), nu cade pe nevăzutul cronicii zilnice a ființei care scrie. Timpul, compasul cotidian al jurnalului, nu are alt rol decât de a segmenta şi a delimita un spațiu ce amenință să se întindă la nesfârşit. Avantajul jurnalului intim, spre deosebire de şevalet, constă în faptul că el nu acoperă nuanțele, trăsăturile ori formele abia schițate, pentru a le înlocui cu altele mai ferme: în jurnalul intim, acumularea orizontală privilegiază instituirea senzației de materialitate şi de mişcare paralelă la realitate.

Ceea ce pictorul ascunde prin reveniri succesive asupra aceleiaşi părți din tablou, scriitorul se vede condamnat să lase expus privirii. Acest refuz al palimpsestului condamnă jurnalul intim la acumularea şi exhibarea unui număr practic infinit de detalii. Insă, printr-o ciudată logică a constituirii semnificațiilor, ele alcătuiesc singurul temei de a contrapune existenței propriu-zise o existență scrisă.

**Țesătura-capcană**

Fireşte, autoportretul rămâne o convenție. Doar lectura (sau relectura) clar direcționată îl poate trezi la viață. în acelaşi timp, în orice autoportret *scris* putem reconstitui fragmentele



unui jurnal intim *in nuce.* Metaforic vorbind, autoportretul se relevă a fi o fatalitate a jurnalului intim, ținta inconştientă a celui care scrie.

Rămas între prejudecățile fondatoare, jurnalul intim este şi astăzi istoria secretă a unui eu care se descrie pe sine. El exclude, aşadar, teoretic şi de circumstanță, prezența cititorului, chiar dacă acesta e mereu presimțit şi se proiectează pe sine undeva într-un viitor incert. Ideal vorbind, jurnalul intim este şi aventura solitară a lecturii efectuate, la intervale, de către autor.

Prin urmare, autopotretul însuşi va fi istorisirea descoperirii de sine a autorului prin confruntarea cu propriile bovarisme. El este obligat să se recunoască dacă nu în ceea ce a spus despre sine, cel puțin în ceea ce citeşte (şi

felul în care citeşte) aventurile conştiinţei dornice să se mărturisească.

Instantaneităţii şi solidităţii autoportretului din artele plastice, jurnalul le opune consistenţa moale, suavă, a unei ţesături dintr-un material vaporos. O ţesătură-capcană, în care autorul de jurnale intime se proiectează ca vânător, dar în care sfârşeşte ca vânat.

Aceasta e probabil contradicţia majoră a unui procedeu, dar, în acelaşi timp, punctul de maximă altitudine şi ambiguitate creatoare a jurnalului. Abia în clipa în care creează personaje valabile, jurnalul intim poate emite pretenţia de a fi ceva mai mult decât un repertoar, o cronică exterioară a întâmplărilor şi viselor autorului.

Dată fiind natura lor concurenţială, autoportretul şi naraţiunea confesivă intră foarte repede într-un conflict ireductibil. Tipologic vorbind, jurnalul intim este un gen confesiv al cărui traseu poate fi descris ca linear, discontinuu şi acut subiectiv.

în ciuda presupusei lipse de obiectivitate, autoportretul se dovedeşte, la lectură (singura modalitate prin care poate fi descifrat) o construcţie fundamental obiectivă. Aduse la lumină, trăsăturile de subiectivitate se metamorfozează instantaneu: din documente ale apărării, ele devin documente ale acuzării. Cu alte cuvinte, oricâtă subiectivitate, oricâtă lipsă de realism ar proba scriitorul atunci când îşi face autoportretul, toate

aceste elemente se obiectivează, contribuind, în răspăr uneori, fatal de cele mai multe ori, la conturarea portretului pe care scriitorul *crede* că îl face.

Şochează, de asemenea, singularitatea autoportretului literar prin comparaţie cu oricare altă formă decurgând din *strategiile biograficului.* Chiar dacă „genul proxim" (aşa cum spuneam mai sus) pare a fi portretul literar, diferenţa specifică e mult prea mare pentru a putea vorbi de o relaţie de înrudire sau de un salt de la simplu la complex. Pentru simplul motiv că sursele, motivaţiile şi contextul sunt diferite. Portretul literar (indiferent dacă e înglobat sau nu unei structuri romaneşti, istorice, gazetăreşti ori biografice) e doar partea vizibilă a unei strategii infinit mai ample. Autoportretul e însăşi ţinta finală a unei scrieri (jurnalul intim) dedicată aproape exclusiv cunoaşterii sinelui.

**Autoportret şi enciclopedie**

Michel Beaujour constată că autoportretul epuizează de la bun început „limitele euristice ale metaforei picturale"[18] şi proclamă unicitatea formulei autobiografice. El vorbeşte chiar de „izolarea autoportretului în economia discursivă a culturii noastre"[19], ceea ce constituie, totuşi, o exagerare. în

realitate, autoportretul este o formulă privilegiată, o sumă, un țel şi un circuit textual în care energia psihică a autorului îşi dobândeşte o identitate.

Dacă portretul literar are întotdeauna un model (real sau mental), care există cu claritate în mintea scriitorului, autoportretul e expresia numai pe jumătate voluntară a dorinței autorului de a se descrie „aşa cum sunt în realitate".

De unde, totuşi, ideea de gen privilegiat conferit aproape în unanimitate autoportretului? Explicația nu e prea complicată. Autoportretul e, bineînțeles, consecința orgoliului persoanei întâi de a-şi construi propriul univers de determinații. Eul, centru şi periferie a unei întregi lumi a experienței individului, creează în mod spontan un spațiu al individualității şi al



mărturisirii. Persoana întâi e, în fond, un simbol al universului, locul în care începe şi sfârşeşte *ceea ce omul nu poate cunoaşte.* Prin urmare, un discurs centrat tocmai asupra persoanei întâi este un discurs asupra universului întreg. El legitimează, astfel, orice pretenție a acestuia de a ocupa un loc privilegiat între simbolurile culturale ale lumii.

Mai mult decât atât, fiind un apanaj al *eului,* autoportretul pare forma cea mai legitimă dintre toate cele produse de imaginația scriitoricească. Nici descrierea, nici dialogul, nici portretul nu pot aduce în propria apărare argumentele de legitimare ale autoportretului.

Din acest motiv, aşezat la răspântia dintre subiectivitatea extremă a ficțiunii şi obiectivitatea intrinsecă a eului creator, autobiografia poate decide în bună măsură, cu cele mai adecvate argumente, dacă un text aparține sau nu literaturii. înseşi modalitățile prin care el ia naştere depun mărturie pentru procesul, indescriptibil, de altfel, prin care un text, un amorf, inexpresiv conglomerat de semne începe să prindă viață şi să se transforme în obiect *literar.*

Echivalarea dintre *autoportret* şi *enciclopedie* pare forțată doar la prima vedere. La o a doua privire, omologia e aproape desăvârşită: autoportretul narează istoria unui individ, cu ascunzişurile şi cu luminile sale, pe când enciclopedia „povesteşte", într-un mod similar, istoria lumii. Fără îndoială, diferențele dintre cele două forme sunt substanțiale. Autoportretul nu se va putea debarasa niciodată de originile şi fatasmele persoanei întâi, el fiind, în

perpetuitate, un original şi subiectiv tratat de narcisologie.

Pe de altă parte, enciclopedia, care aspiră la obiectivitate şi exhaustivitate, nu-şi reprimă luxul melancolic al unei autocon-templări în care narcisismul îşi are partea decisivă. Dacă autoportretul e şi o descriere a lumii, la fel de adevărat e că enciclopedia e chiar lumea care aşteaptă să fie descrisă. O lume căreia îi lipsesc verbele.

**Un program al imaginarului**

într-un fragment intitulat, nu întâmplător, *La recession,* Roland Barthes îşi defineşte astfel demersul autobiografic:

Această carte este alcătuită din ceea ce nu cunosc: inconştientul şi ideologia, lucruri care nu se vorbesc decât prin glasul altora. Nu puteam pune în scenă (în text) *întocmai,* simbolicul şi ideologicul care mă traversau, pentru că eu sunt pata lor oarbă (ceea ce-mi aparține clar e imaginarul meu, e fantasmatica *mea:* de unde şi această carte). De psihanaliză şi de critica politică n-am ştiut să dispun decât în maniera lui Orfeu : fără să-mi întorc niciodată capul, fără să le privesc niciodată, fără să le declar (sau atât de puțin: prin ce să-mi înscriu interpretarea în cursa imaginarului).

Titlul acestei colecții *(X despre el însuşi)* are o latură psihanalitică : *eu prin mine ?* Dar acesta e chiar programul imaginarului! Cum reverberează razele în oglindă, răsunând spre mine? Dincolo de această zonă de difracție ^ singura asupra căreia pot arunca o privire, fără a reuşi totodată să-l exclud pe cel căruia va vorbi despre ea ^ există realitatea şi mai există simbolicul[20].

Aşadar, autoportretizarea, asemănată cu un parcurs al lui Orfeu prin infernul propriei biografii, e un drum, în aparență, fără întoarcere. E *pata oarbă* în care scriitorul îşi proiectează fantasmele fără să fie sigur vreodată că nu sunt simple săgeți trimise în gol. Evocarea psihanalizei, pe de o parte, şi a simbolicii, pe de alta, marchează limitele (ele însele vagi!) între care se întinde domeniul *autoportretizării.* Printr-o selecție instantanee şi inconştientă, textul se va ordona în jurul unor realități, şi nu în jurul interpretărilor, aşa cum sugerează autorul.

Expresivitatea involuntară a autoportretului provine ^ după cum anticipam ^ tot din refuzul interpretării. Chiar dacă în final acel *eu prin mine* conține întregul „program al imaginarului", el ajunge să vorbească mai mult despre text, decât despre autor. Desprins de formidabila capcană a presiunii subiectivității, textul îşi ordonează propria identitate, nemaiavând cu

autorul său decât legătura discutabilă dintre materia primă şi produsul finit.

Când Roland Barthes îşi refuză până şi dreptul la lectură, el admite, autoportretizându-se, că a depăşit limitele a ceea ce, obiectiv, el putea face: descrierea seacă a unui şir de întâmplări în care ființa sa a fost pusă în joc.

**Miracolul adamismului**

Autoportretul migrează spre zonele imaginarului în mod spontan şi cu o anumită fascinație a jocului prezenței şi al absenței. Cu adevărat şocantă e absența memoriei din orice autoportret compus în scris. Ca într-un blestem, autorul trebuie s-o ia mereu de la capăt, ca şi cum s-ar afla pe o fantasmatică, ireală corabie a argonauților: adăugind mereu câte o piesă nouă, el schimbă în întregime vechiul vas, dar fără să fie obligat să-i schimbe şi numele.

Această permanentă, obstinată substituire a nuanțelor e tocmai ceea ce conferă autoportretului din jurnalul intim şansa existenței de sine stătătoare, înlocuind, încetul cu încetul (înlo-cuindu-le prin uitare!) părțile subiective ale discursului cu o relatare obiectivă, în care subiectivitățile autorului devin părți componente ale unei structuri mai ample, jurnalul intim însuşi se transformă într-un uriaş autoportret al autorului.

Ceea ce vede, simte, gândeşte şi face scriitorul pierde calitatea de fapt individual, transformându-se într-o realitate secundă, în care memoria joacă rolul de mediator între individ şi un produs literar perfect identificabil ^ autoportretul.

Mitul oglinzii guvernează în mod autoritar toate încercările autoportretului de a-şi depăşi condiția de simplă reflectare a unei existențe care simte nevoia să se comunice. Autoportretul e „un *mimesis* fără iluzie"[21], o reîntoarcere spre spațiul adamic, pierdut, spre o matrice demult părăsită. întreaga artă a scriitorului va consta, aşadar, din umplerea unui gol, din crearea senzației că miracolul existenței primare, ideale şi fantas-matice poate fi recuperat. Că, mai mult, el poate fi echivalat,



anumite porțiuni, cu însăşi viața. Sau, cel puțin, cu lite-tura ca formă a existenței.

Pe de altă parte, nu pot fi neglijate mecanismele de auto-glare ale autoportretului. Ele se ordonează şi dobândesc nsistență nu atât în funcție de voința scriitorului (pentru că unei autoportretele n-ar fi decât banale apologii), cât

pulsiuni ructurante ale textului de jurnal.

Prin urmare, autoportretul este o *formă retrospectivă* de ganizare a textului literar. Scriitorul nu are o putere mai mare asupra lui decât asupra propriei inspirații. El îşi decon-spiră sensurile pe un interval, relativ cuprinzător, între ceea ce-şi propune să fie şi ceea ce este cu adevărat: adică între o oglindire a eului şi o *scriitură* aparent ne-literară, existând paroxistic şi anarhic în paginile segmentate ale jurnalului.

Ieşind din sfera purei reflectări, autoportretul trage după sine şi textul jurnalului în întregul său. Depăşind limitele ambițiilor contabiliceşti exercitate asupra vieții cotidiene, el se înalță la ipostaza de model şi răspuns filozofic la întrebarea privind identitatea profundă a scriitorului. Devenit personaj într-un scenariu pe care nu-l mai controlează defel, autorul jurnalului intim se vede prizonierul ambiției nemăsurate de a face din notația lentă, de zi cu zi, literatură.

Creație paradoxală, autoportretul se află mereu disputat de câteva timpuri greu de conciliat. Pe de o parte, el se subordonează spațiului retoricii, pe care o populează cu întreaga sa gamă de ambiții şi cu o insațiabilă nevoie de a se cunoaşte. Acest demers trebuie circumscris, pe de altă parte, unei poetici a autenticității, pentru care realitatea şi ficțiunea sunt două brațe ale uneia şi aceleiaşi entități.

Hibrid prin natura sa originară, el îşi relevă puritatea şi un fel de exclusivism orgolios prin actul decodării şi decriptării semnelor componente. Mizând aproape în exclusivitate pe memoria scurtă a zilei, scriitorul edifică, în tăcere, o altă memorie, care e a textului literar însuşi.

Din aparenta lipsă de interes pentru *felul în* care se auto-descrie şi din neastâmpărata obsesia de a se proiecta în pagină, scriitorul îşi modelează o nouă înfățişare, extrem de personală

şi de vie ^ cu atât mai mult cu cât elementele care o compun pretind să fie înconjurate de aura impersonalității.

Dacă jurnalul intim are vreo şansă de a fi anexat spațiului mai general al literaturii, atunci, fără îndoială, autoportretul e locul privilegiat prin care masa informă a digresiunilor şi a fragmentelor confesive se coagulează într-o structură retorică de tip tradițional, în filigranul căreia descifrăm imaginea scriitorului reflectându-se în oglinda de cuvinte pe care o generează şi de care e generat.

*Note*

(1) Beatrice Didier, „Autoportrait et journal intime", *in Corps ecrit,* 5, P.U.F,

Paris, 1983, p. 168.

(2) Philippe Lacoute-Labarthe, *Portrait de l'artiste en general,* Bourgois, Paris, 1979.

(3) Beatrice Didier, loc. cit., p. 171.

(4) Petru Comarnescu, *Jurnal (1931-1937),* Institutul European, Iaşi, 1994, p. 14.

(5) *Ibidem,* p. 181.

(6) Katherine Mansfield, *Moartea care mă apasă. Jurnal,* Institutul European, Iaşi. Traducere de Luiza Pârvu, prefață de Dumitru Dorobăț, 1994, p. 45.

(7) *Ibidem,* p. 36.

(8) Jules Michelet, *Journal,* Editions Viallaneix, Gallimard, Paris, 1959, voi. I, p. 80: „Cest pour faire connaissance avec vous, mon cher moi, que je vous âcris cette lettre, qui ne sera pas la derniere. Cârje ne vous connais guerre, malgre' l'intărât que j'y ai; je vous ai si rarement parlă, quoique toujours avec vous! J'espere vous moins năgliger â l'avenir, si Ies passions ne viennent pas nous emp^cher de nous entendre. Je mets cette restriction, cârje sais combien vous etez mobile. Profitons au moins de ce moment de repos; ăcoutez moi".

(9) Charles du Bos, *Extraits d'un Journal* (1908-1928), Editions de la Plăiade, Gallimard, Paris, 25 aprilie 1927.

(lO)Thomas Carlyle, *Sartor Resartus, J.* M. Dent & Sons Ltd, London, 1911, p. 42 : „Perhaps not once in a lifetime does it occur to your ordinary biped, of any country or generation, be he gold-mantled Prince or russet-jerkined Peasant, that his Vestments and his Soul are not one and indivisible; the *he* is naked, without vestments,



till he buy or steal such, and by forethought sew and button

them". (11) Petru Comarnescu, loc. cit., p. 149. (12)Eric Marty, *L'ecriture dujour. Le Journal d'Andre Gide,* Editions

du Seuil, Paris, 1985, p. 15. (13)Beatrice Didier, *op. cit.,* p. 182. (14) Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la premiere personne*

*dans le roman,* Librairie Jose Corti, Paris, 1973, p. 37. *(15)Ibidem,* pp. 43-44. *(16)Ibidem,* pp. 33-36. (17) R. D. Laing, *Soi et Ies autres,* Gallimard, Paris, traducere din

limba engleză de Gilberte Lambrichs, 1971. (18)Michel Beaujour, *Mirois d'encre. Rhetorique de l'autoportrait,* Editions du Seuil, Paris, 1980, p. 29.

(19)*Ibidem.*

(20)*Roland Barthes par Roland Barthes,* Editions du Seuil, Paris, 1900, p. 29: „Ce livre est fait de ce que je ne connais pas: l'inconscient et l'ideologie qui me traversent, qui ne parlent que par la voix des autres. Je ne puis mettre en scene

(en texte) *comme tels,* le symbolique et l'idâologique qui me traversent, puisque j'en suiş la tache aveugle (ce qui m'appartient en propre, c'est mon imaginaire, c'est *ma* fantasmatique: d'ou ce livre). De la psychanalyse et de la critique politique, je ne suiş donc disposer qu'â la maniere d'Orphee: sans jamais me retourner, sans jamais Ies regarder, Ies declarer (ou si peu: de quoi remettre encore mon interpretation dans la course de l'imaginaire).

Le titre de cette collection *(X par lui-meme)* a une portee analytique: *moi par moi ?* Mais c'est le programme meme de l'imaginaire ! Comment est-ce que Ies rayons du miroir râverberent, retentissent sur moi? Au-delâ de cette zone de diffraction ^ la seule sur laquelle je puisse jetter un regard, sans cependant jamais pouvoir en exclure celui-lâ meme qui va en parler ^ ii y a de la realite et ii y a encore le symbolique". (21)Michel Beaujour, *op. cit.,* p. 341.

Retorica ficțiunii şi a realității

**Contururi şi forme**

La o analiză superficială, jurnalul intim se relevă drept un gen subaltern. El pare o simplă, directă transcriere a realității de care se lasă modelat şi dirijat. Metamorfozându-se, în actul scrierii, într-o realitate de gen secund, el nu numai că dobândeşte un contur, o formă şi un mod de existență, dar începe să prindă ființă tocmai opunându-se realității care l-a creat. Material şi imponderabil în egală măsură, el instituie şi ordonează o lume. E un fond fără formă, *posibilitatea* însăşi devenită *real.*

Din perspectiva unei filozofii a creației, jurnalul e reflecția mediată a conglomeratului de senzații şi imagini numit realitate. Orice jurnal dobândeşte o *identitate materială,* o formulă care-l face inconfundabil şi, în acelaşi timp, irepetabil. S-a observat de multă vreme (B£atrice Didier[1], Michel Foucault[2]) că principalul adversar al jurnalului intim este *timpul.* Timpul, care se opune, pe de o parte, *persoanei* şi, pe de alta, *scriiturii.* „Genetica literară" aplicată în studiul

jurnalelor, unde se descifra adeseori doar partea vizibilă a unui proces mai amplu şi omogen de elaborare a operei scriitorului, se transformă, tot mai mult, în probă a existenței genului literar ca atare.

Paradoxul face ca, în acest caz, metoda să se substituie funcțiilor obişnuite ale poeticii inductive. Jurnalul intim nu mai e doar o pură realitate, după cum nu reuşeşte să fie încă pură ficțiune. Nedeterminat ontologic şi axiofob (el nu ierarhizează, ci tezaurizează; nu ordonează, ci adună; nu sistematizează, ci



polarizează), el are toate virtualitățile operei literare, fără să aibă şi certitudinile acesteia. Altfel spus, obsedat de căutarea unei identități, pluteşte în aburii unei alterități la rândul ei vagă, informă şi inconsistentă.

Luând în discuție problema identității materiale a jurnalului intim, va trebui să coborâm dincolo de informalul simplei percepții intuitive. Vom fi obligați să regresăm până la materialitatea foii de hârtie. Şi chiar dincolo de ea : la banda magnetică sau video, ba chiar la scena pictată ori la compoziția plastică mai amplă.

Fireşte, e greu să pui un semn al egalității între creația umană (în latura ei de strictă subiectivitate) şi jurnalul intim -oricât de pregnant ar fi în toate acestea simbolul confesiv. însă va trebui să observăm, alături de Pierre-Marc de Biasi[3], că, departe de a fi doar un capăt de drum, carnetul şi jurnalul intim sunt o oglindă plasată în fața realității ^ ca în mai vechea metaforă lansată de Stendhal.

La un prim nivel de generalizare, jurnalele intime mediază, după părerea cercetătorului citat, între realitate şi ficțiune în cel puțin trei instanțe:

1. în stadiul activităților proiective;
2. în stadiul precizării ideii ori al jocurilor de idei;
3. în stadiul acțiunii propriu-zise.

în funcție de aceste trei nivele, obținem trei forme ale implicării în realitate a jurnalului intim. Retorica tradițională se converteşte într-o retorică a adecvării la un model exterior, reducându-se, astfel, la rolul de simplă strategie. Dintre sensurile originale ale *retoricii,* jurnalul intim va deturna, spre autodefinire, exact sensul cel mai vechi. Există aici, fireşte, şi o tentație a formelor primare, o obsesie a minimalismului, de extracție retoric-poetică.

Situat între un perpetuu *a fi şi a nu fi,* jurnalul îşi relevă condiția hamletiană printr-o permanentă pendulare între planurile sus-menționate. Copie a fantasmei creatoare ori a activității strict planificate, jurnalul depune mărturie atât despre prea-plinul, cât şi despre neputința autorului.

El se proiectează într-o materialitate care, înainte de a fi a paginii scrise, e a spiritului. O putem denumi etapa *fantas-matică* a spiritului creator, oscilând la granița dintre imaginar şi realitate ^ ori, în terminologia lui de Biasi, „studiul activităților proiective". Imaginarul funcționează asemeni unui spațiu matricial, asemeni unei zone crepusculare, în care formele realului plutesc în derivă, aşteptând întruparea într-un contur precis. Există aici, aşadar, un *a fi* şi un *a nu fi* apriorice. E, probabil, stadiul cel mai complex din viața jurnalului intim, pentru că „stadiul precizării ideilor" necesită o sumă de operații mentale de o mare delicatețe. El va da, în cele din urmă, nu doar „tonul" jurnalului, ci va stabili întreaga lui strategie.

**Pactul retoric**

Prea îndepărtat încă de o formulă precisă, incapabil să se identifice cu o realitate anume, jurnalul, pură proiecție spirituală, se dovedeşte neputincios în surmontarea complexelor induse de o bogată activitate ficțională. Pactul retoric nu poate avea loc, la acest tip de jurnal, pentru că unul dintre termeni absentează. Suntem încă departe de situația *fabula in fabula*[4], descrisă de către Umberto Eco. Deşi, prin anticiparea „labirintului de contradicții între lumile epistemice şi doxastice şi lumea reală"[5], jurnalul se deschide la ambele capete: atât spre lumea ficțiunii, a dezirabilității pure, cât şi spre aceea (încă vag aproximată) a realului. E faza jurnalului-clepsidră.

în această etapă, structura sa e oricând reversibilă. O simplă răsturnare de sens a fluxului creator poate schimba complet *consistența* discursului. Pentru că şi în acest caz, ca şi în cazul discursului postmodernist, prea marea permisivitate creează inconsistență. Alunecarea dinspre problemele de fond spre cele de structură pot să-i fie fatale jurnalului. Să nu uităm că el e rezultatul compromisului dintre o persoană (eul confesiv) şi un timp (acel *aujour lejour),* care conferă identitatea cronologică şi ritmicitatea caracteristice jurnalului.



**Obligatoria repetiție**

Nu există jurnale d *rebours,* pentru că acestea ar încălca tocmai condiția obligatorie de existență. Din chiar clipa în care abolesc cronologia, ele îşi pierd identitatea. Devin altceva: carnete, caiete, memorii. însăşi *strategia proiectivă* a jurnalului intim presupune un efort constructiv, cumulativ şi evolutiv. Să

încercăm să le desluşim, fiecăruia în parte, semnificațiile de adâncime.

Efortul constructiv e oarecum implicat în intenționalitatea autorului de a scrie un jurnal. însemnarea jurnalieră este, de foarte multe ori, scheletul unei opere care nu se mai naşte. Există atâtea jurnale ale proiectelor eşuate, atâtea şantiere pline de edificii care n-au depăşit faza fantasmării, încât tendința de a construi se relevă drept unul dintre atributele esențiale ale jurnalului intim. Când Tolstoi scrie: „Nădăjduiesc că ceva va trezi odată în mine energia şi că nu mă voi împotmoli pentru totdeauna împreună cu visele mele înălțătoare şi generoase despre glorie, folos şi iubire, în balta incoloră a unei vieți meschine şi lipsite de țel"[6], vorbeşte, de fapt, despre imposibilitatea construcției.

Pentru că o construcție nu e doar un act, ci şi un final de drum: e conştientizare a ceea ce există în tine. Neputința de a aduce la suprafață trecutul echivalează cu simbolica răsturnare a clepsidrei. Şi, în acest sens, nu vom avea niciodată de-a face doar cu unicitatea actului confesiv, ci cu o obligatorie repetitivitate. Altminteri, un singur gest, un singur act, o singură întâmplare nu sunt suficiente pentru a constitui materia (reală ori fictivă) a jurnalului intim în forma sa clasică.

în această fază, a proiectelor teoretice, e greu de vorbit de obsesii axiologice ori etice. Opozițiile însele sunt excluse, atâta vreme cât e imposibil de descoperit un punct al echilibrării reciproce. Adevăr *vs.* Minciună, Realitate *vs.* Ficțiune sunt, încă, serii conceptuale inoperante. Şi totuşi, chiar de pe acum, „textul îşi exhibă în filigran ideologia"[7]. Aspectul ideologic rămâne strict formal, dar nu mai puțin esențial. El se zbate

.tuiumun **nu + iumi ţtl A KEAUTAŢII**

**149**

într-o dilemă insolubilă: să dea sens ori să ducă până la capăt truda construcției. Chiar fără să-şi dea seama, autorul dovedeşte competență ori incompetență ideologică. (Analizând rolul cititorului, Umberto Eco vorbea, în oglindă, de „competența ideologică" a acestuia.) Dar acum, cu acuitate, se pune problema structurării unui vast material fantasmatic. Si astfel, din faza constructivă, evolutivă, se avansează spre faza *cumulativă.*

**Sindromul Villon**

Nu e vorba, în primul rând, de un cumul cantitativ ^ deşi nu trebuie neglijat nici acesta. Ne referim, acum, la efortul de a sistematiza al autorului, confruntat cu dilema îmbogățirii planului ficțiunii pe baza datelor extrase din real. Este, poate, cazul cel mai productiv al întrebuințării strategiilor retorice pentru a releva conexiunile dintre ficțiune şi realitate în practica jurnalului intim.

Constrâns la o existență pe cont propriu, textul depăşeşte etapa opțiunilor de tip ideologic (e vorba, fireşte, de o ideologie literară!) şi începe să-şi creeze propriile formule de existență:

Sunt aici de patru zile şi-i o tristețe inexprimabilă. Scriu despre artă, prost. Acum m-am rugat şi m-am îngrozit cât de jos am decăzut. Mă gândesc, mă întreb ce am de făcut, mă îndoiesc, ezit, de parcă n-aş şti sau am uitat cine sunt eu şi, ca atare, ce am de făcut. Să-mi amintesc că nu sunt stăpân, ci slugă[8].

Aceste cuvinte ale lui Tolstoi descriu, probabil, exemplul clasic al *omului dubitativ* : momentul de tensiune în care conştientizarea unei absențe se transformă în sursă potențială a prezenței. O câştigare a pariului cantitativ, dar însoțită de o dramă. O dramă vizibilă mai ales la scriitorul-intelectual: de la Virginia Woolf la Radu Petrescu, jurnalele consemnează lamentourile celui care se descoperă nepregătit să înfrunte greutățile luptei cu bibliografia. E vorba, în fond, de un *complex Villon*: „Hei, Doamne! Dac-aş fi-nvățat/ în tinerețele-mi nebune,/ Şi bine de

m-aş fi purtat/ Aveam culcuş şi mese bune !"[9] Un complex care, de foarte multe ori, se transformă în mecanism al inspirației creatoare.

în fine, prin eforturi evolutive, strategia proiectivă a jurnalului intim conturează o dramă. Invizibilă în primă instanță. Jurnalul dobândeşte o entitate şi un statut propriu doar prin actul mecanic al scrierii. Identitate pusă în evidență şi de felurile în care se pot încheia jurnalele intime: *sfârşitul scurt* (de obicei, la finele unui an) şi *sfârşitul definitiv* (jurnalele încheiate odată cu moartea autorului). Celelalte se încheie mai mult sau mai puțin accidental.

**Fantasma psihanalitică**

în procesul evoluției, însemnarea fulgurantă capătă materialitate, devenind, în nu puține cazuri, carte. E o altă formă a metamorfozării actului ficțional în realitate. Astfel se stabilizează şi tehnica pur retorică a strategiilor trecerii unului în multiplu. Mărturisindu-se, eul părăseşte ipostaza de ficțiune, de fantasmă psihanalitică şi devine o entitate palpabilă: o realitate fizică într-un text real.

Drama jurnalului intim porneşte de la strategia sa fundamentală : de la

încercarea disperată de a concilia cele două ființe simultan existente în confesiune: identitatea şi alteritatea ^ un autor care este totodată şi subiectul exercițiului confesiv.

în acelaşi timp, intimitatea acoperă şi noțiunea de *inferioritate,* ambele fiind fațete ale uneia şi aceleiaşi realități: „Intimul este superlativul, iar interiorul este comparativul înlăuntrului", notează Cecile Wajsbrot[10]. Incapabil să iasă din această dilemă, jurnalul îşi va construi, ca pe un blestem, propriul destin. El se va scrie, *zi după zi,* 2ntr-o progresie lentă şi monotonă, segmentată doar de fatalitatea numărului de ordine al zilei, lunii şi anului.

O formă încă mai complexă a raporturilor dintre ficțiune şi realitate o descoperim în cazul în care jurnalul e studiat din

perspectiva ideilor conținute. Jocul timp/persoană e dublat, aşadar, de jocul dinamizant şi dinamitant al ideii. Nu există jurnale ale unei singure idei ^ dacă excludem centrarea pe o persoană, pe un subiect deopotrivă narativ şi reflexiv. însă acest element e absorbit în înseşi premisele jurnalului şi el nu mai are nici un fel de relevanță pentru analiză.

Mihai Zamfir propunea o tipologie extrem de pertinentă a jurnalului intim, exact din perspectiva care ne interesează în acest capitol: *jurnal de existență* şi *jurnal de criză*[11]. Fără îndoială, relevant pentru studiul nostru centrat pe sinucidere este *jurnalul de criză.* Doar el (greu de găsit, de altminteri, în stare pură: nici un autor nu e capabil să noteze, într-un jurnal intim, doar zbuciumul existenței sau doar fulguraţia pură a ideii. Cazurile extreme, un Amiel, pentru prima situație sau Baudelaire, pentru a doua, rămân totuşi rarisime. Notația aproape maniacală a lui Amiel, atent să capteze absolut totul, revenind de două sau mai multe ori pe zi la carnetul de însemnări ori detaşarea antiseptică a lui Baudelaire, de a nu lăsa în pagină nimic altceva decât rezultatul arderii intense a procesului strict intelectiv), doar jurnalul care problematizează poate radiografia relația complicată dintre ficțiune şi realitate.

**Interdicţia magică**

E extrem de greu de stabilit în ce măsură un autor de jurnale intime începe să scrie având de gând să spună adevărul şi numai adevărul. *Că pactul sincerității* e unul din aspectele cele mai controversabile ale jurnalului intim e foarte simplu de dovedit. Dar, în acelaşi timp, nici un autor de jurnale intime nu ignoră părerea lui Rousseau: „Nimeni altcineva nu poate scrie povestea vieții unui om decât el însuşi".

Propoziția de mai sus conține o interdicție de ordin aproape magic. Un fel de cenzură transcendentă coborâtă în banalitatea vieții. Paradoxul jurnalului intim ^ unul din nenumăratele sale paradoxuri! ^ constă în faptul că, rămânând în sfera ficțiunii, reuşeşte să nu fie un *Ichroman,* adică o banală formulă



narativă din specia subiectivității. Şi că, avid de realitate, construind efectul de real, nu e numai un document. El reuşeşte să fie sinteza a două *non-euri,* străbătute de o obsesie comună: „într-un decor nou continuă acelaşi act al aceleiaşi piese. Eu nu mai sunt acolo. Nu mai sunt acolo de mult. Pur şi simplu, ocup locul altcuiva care e luat drept eu"[12].

Aceasta e, într-un fel, o poziție terminală a jurnalului. Astfel de considerații se întâlnesc doar la capătul unor ani întregi de exersare a confesiunii zilnice. De la orgoliosul: „Luni. Eu. Marți. Eu. Miercuri. Eu. Joi. Eu." al lui Gombrowicz[13], până la tonul aproape acru al lui Gide nu se interpun două mentalități doar, ci ani şi ani de zile de practică diaristă. Jocul ideii presupune, adeseori, şi despărțirea autorului de sine.

**Dialog prin ricoşeu**

▮

Eul intrinsec, atât de caracteristic jurnalului intim, devine, în anumite împrejurări, un *eu extrinsec.* Nemaiconfruntându-se cu sine, ci cu o lume, cu o rețea invizibilă de gânduri şi imagini abstracte, el iese din zona subiectivității pure, încercând un fel de dialog prin ricoşeu. E, desigur, multă inautenticitate în acest joc al autorului de jurnale. El refuză dreptul persoanei a IH-a de a controla spațiul ideii, intrând într-un dialog subminat de inechitatea repartizării rolurilor.

Polarizarea nu se mai produce ca în cazul dialogului tradițional (eu/tu, eu/el, tu/el), ci se repliază într-o zonă care se vrea a neutralității, dar care este, de fapt, a unei subiectivități falsificate. Din locutor, eul devine interlocutorul unei instanțe bănuită a fi simplă, dar care, în realitate, este dublă. Travestirea persoanei întâi într-un personaj caracterizat de ambiguitatea identității e trăsătura definitorie a trecerii ficțiunii în realitate.

Trădându-şi însuşirile inițiale, autorul de jurnale intime este, în acelaşi timp, obiect şi subiect al practicii confesive. Focalizarea internă (termenul e al lui Gărard Genette) produsă în momentul în care un autor începe să țină un jurnal este o

operație doar în aparență aflată sub control. în realitate, ea tinde să fie o construcție impersonală, un obiect cu existență independentă. Marea fatalitate a jurnalelor intime ale scriitorilor provine din faptul că ele sfârşesc prin a fi cărți publicate, în felul acesta, unul dintre termenii binomului este anulat. *Intimitatea* dispare la cel dintâi contact cu publicul. în varianta sa extremă, jurnalul intim se dezice de propriile premise.

**Sinceritatea de gradul al doilea**

Jurnalele de reflecții ori jurnalele în care primează jocul ideii împing până la ultimele consecințe această contradicție a genului. In ele vorbeşte o voce care împrumută glasul altei voci. Mediată de *bibliografic,* ea trădează pariul autenticității originale, înlo-cuindu-l cu o sinceritate de gradul al doilea. Neverificabile, pentru că provin dintr-o zonă în care actul confesiv a fost abolit (nimic mai nedemonstrabil, mai lipsit, în absolut, de logică decât jocul ideii), reflecțiile teoretice alterează, relativizează naivitatea presupusă a jurnalului. Intrate într-o concurență neloială, obligate să se plieze unei materii care, în general, nu are nimic de-a face nici cu intimitatea şi nici cu confesivul, jurnalele se cantonează într-o titulatură determinată de elementul temporal. Temporalitatea exercită un fel de *lectură indirectă* a biograficului şi, prin urmare, a autorului.

Sechestrat între două date ^ ziua de ieri şi ziua de mâine -, autorul este prizonierul unui *azi* ipotetic, pe care i se pare că l-a descoperit, dar pe care, în fond, nu-l controlează sub nici un aspect.

Aşadar, şi în ceea ce priveşte jurnalul de idei, e de remarcat o trecere obligatorie de la ficțiune la realitate. Doar că, în acest caz, realitatea intră, mai întâi, cu agresivitate în domeniul ficțiunii, într-o încercare de a-l falsifica. Cititor al lumii şi al vieții sale, autorul de jurnale intime acceptă, în virtutea unui pact creator, să devină prizonierul unui sistem de lectură în care autobiograficul se manifestă cu o forță represivă, auto-ritaristă.



Simultaneitatea cu care sunt percepute, la lectură, aceste lucruri nu are şi un echivalent în ordinea psihologică a creației. Dacă sinceritatea nu poate fi un element decisiv în judecarea unui jurnal, în schimb un factor aparent exterior poeticii care stă la baza lui ^ înălțimea teoretică a discursului ^ nu exclude alternativa transformării sale în pretextul unei discriminări valorice. Eticismul implicit al jurnalului se vede, astfel, pus în inferioritate de un estetism intrat

oarecum surprinzător în componența acestui amalgam.

**Cerneluri diferite**

Medierea dintre ficțiune şi realitate se realizează şi în stadiul acțiunii propriu-zise a scrierii jurnalului. Când Andre Gide publică *Jurnalul „Falsificatorilor de bani",* când Radu Petrescu dă la iveală (în *Părul Berenicei şi A treia dimensiune)* fabuloasa muncă a scrierii cărților, când Thomas Mann face o lungă incursiune în aventurile scrierii *Doctorului Faustus,* legătura dintre ficțiune şi real se dovedeşte mai strânsă decât niciodată. Ruptura presupusă de actul scrierii este, în acest caz, aproape insignifiantă. E, mai degrabă, vorba de o continuitate pe alt plan. Ficțiunea din scrierile respective este, pentru autorul de jurnale, cel puțin un *obiect* real. *Eul* devine aici un *pseudo:* aceeaşi mână scriind cu cerneluri diferite.

Ideea aceasta contrazice teoria unui Jean Rousset, pentru care jurnalul intim este un „text fără destinatar"[14]. Acest lucru poate fi adevărat doar în ceea ce priveşte naivitatea începutului. Pentru autorul profesionist, însă, scrierea jurnalului e strict legată de creația propriu-zisă.

Nici în formele sale extreme ^ dacă nu chiar „extremiste" -(la Tolstoi, de pildă, care în paralel cu Jurnalul oficial", ținut la îndemână, pentru a fi consultat de familie, scria şi Jurnalul numai pentru mine", în care gradul de intimitate şi intensitate a mărturisirii, precum şi doza de informație secretă sunt mult sporite; ori la Stendhal, care folosea interminabile, savante permutări de nume, de date, de întâmplări, precum şi un



labirintic sistem de pseudonime, pentru a asigura secretul atât de delicatei operațiuni), el nu poate fi separat de opera „vizibilă" a scriitorului.

Dimpotrivă, în nu puține cazuri, creația e altfel luminată prin lectura jurnalului. Postimpresionismul din unele romane ale Virginiei Woolf este perceput diferit prin prisma jurnalului care descrie cu o acuitate halucinantă raporturile autoarei cu lumea. „Tulburarea" peisajului narativ din *Valurile* sau din *Spre far* sunt contraponderea, în regimul fictivului, a unei imposibilități reale de a găsi punctul de focalizare în perceperea lumii. Aflată într-un contratimp tragic, Virginia Woolf reconstituie imaginile realității din fragmente al căror sens le-a distorsionat ea însăşi, cu bună ştiință.

E vorba aici şi de un hiatus retoric, de o falsificare (firească) a unei intenționalități secrete. Dar care, spre deosebire de cazurile unor Andre Gide ori Stendhal, la Virginia Woolf provin dintr-o percepție piezişă a realității.

Insignifianța realului prin comparație cu ficțiunea creează, în acest caz, un teren al derapării, o strategie a alunecării dintr-un plan în altul. O strategie inconştientă, de cele mai multe ori, însă nu lipsită de expresivitate şi semnificație.

**Fărâmiţări şi fragmentări**

Că subzistă, în toate aceste tipuri de jurnale, un anumit alea-torism e dincolo de orice dubiu. Secvențialitatea şi tempo-ralitatea jurnalului intim sunt însoțite de această caracteristică, mai puțin studiată, a literaturii intimității. Dacă pentru Maurice Blanchot blestemul jurnalului constă în obligativitatea de a „respecta calendarul"[15], pentru majoritatea comentatorilor e izbitoare fărâmițarea, fragmentarea acestuia. în afara câtorva experimente (de la Noul Roman la fragmentarismul prozatorilor postmodernişti), prea puține cărți de literatură „tradițională" agreează dislocarea în segmente minuscule a materialului.

Dar, pentru jurnalul intim, aceasta ține şi de structura psihologică. Incapabil să copieze întreaga existență, el copiază



fragmente din ea. Doar în prozele lui Borges ori într-un text al lui Carlyle se vorbeşte despre posibilitatea unei hărți de a cartografia întreaga suprafață a planetei. Insă, în acest caz, harta s-ar suprapune pământului însuşi.

In mod similar, un jurnal care ar transcrie întreaga existență a individului-scriitor, până la urmă nu ar mai avea ce să spună: pentru că autorul nu ar face altceva decât să-şi scrie propria existență!

**Jurnale deghizate**

După părerea Barbarei Johnson, intersecția ficțiune/realitate este deosebit de productivă în trei împrejurări, care sunt şi trei obsesii ale literaturii actuale: „Problema maternității, problema femeii-scriitor şi problema autobiografiei"[16].

Vom observa, mai întâi, uşoara tautologie a nuanțărilor Barbarei Johnson. într-un fel sau altul, pe segmente mai mari sau mai mici, toate aceste trei teme se întâlnesc într-una singură: în aceea a confesiunii. Tema maternității, aşa cum e ea descrisă de obicei în literatura de specialitate, nu mai e o problemă a sociologiei, ci una a psihanalizei. Un studiu fundamental, publicat în 1977 de către Nancy Friday, *My Mother, My Seif*[1], e deplin convingător în acest sens. Chestiunea femeii-scriitor acoperă, fatalmente, un spațiu al intimității, chiar dacă unul marginal. Iar în ce priveşte autobiografia, ea este arareori altceva decât un

jurnal intim deghizat.

**Amprenta Frankenstein**

„Monstruozitatea eului", admirabil analizată de către Barbara Johnson[18], este, desigur, transcrierea în oglindă a unei caracteristici a realității. Obligat să intre în patul procustian al fragmentarismului confesiunii cotidiene, eul scriitorului e constrâns să se replieze asupră-şi, până la insuportabil. E o contractare înşelătoare. Fragmentarismul vieții de zi cu zi se



dovedeşte, pe termen lung, capabil să redea mult mai exact trăsăturile ființei decât ar fi făcut-o ^ în alt registru, fireşte -o scriere „panoramică", de genul romanului-fluviu. In scrierea jurnalului intim prevalează *strategiile dorinței*[19] şi nu cele ale comunicării. Autorul vrea să creeze o ființă asemănătoare lui, cel din realitate, chiar dacă proiecția aceasta narcisică are şi scuza dorinței de idealizare.

însă în procesul trecerii de la realitate la ficțiune, şi apoi de la ficțiune la realitate, subzistă doar o vagă percepție a spațiului idealizant. Chiar dacă lupta cu biograficul poate fi percepută în termenii unei bătălii a monştrilor, a unei răfuieli între tensiunile nerezolvate, pulsiunea jurnalului va fi una scăzută : ea modulează şi modelează informul şi brutalitatea existenței.

Barbara Johnson vedea, ca posibilă metaforă a literaturii biografice, naşterea lui Frankenstein, în romanul lui Mary Shelley. Există, fără îndoială, un Frankenstein reprimat în toți autorii de literatură intimă. Dar tot cercetătoarea americană adaugă: „Frankenstein poate fi citit ca poveste a autobiografiei, ca încercare de a neutraliza monstruozitatea autobiografiei"[20].

Fireşte, ca model teoretic, metafora poate fi extinsă la foarte mulți autori de jurnale intime. Ea se aplică perfect lui Andre Gide (de la migrene, insomnii, vid al intenționalității, bătrânețe, până la sexualitate, decrepitudine şi insignifiantă se

întinde un întreg imperiu al mostruosului, perceput cu o acuitate excepțională), dar aproape deloc lui Samuel Pepys.

E greu să vorbim de o condiționare istorică a jurnalului -pentru că îndrăzneala lui Sade, scriitor din secolul al XVIII-lea, o depăşeşte, fără îndoială, pe cea a contemporanului nostru Radu Petrescu. în acelaşi timp, e de remarcat o evoluție a modei care nu a rămas fără influență şi în stabilirea a cât de mult se poate îndrăzni într-un jurnal intim.

**Ziua scrisă**

Moda acționează asupra jurnalului intim şi într-un alt fel. Evoluția tehnologiei a anulat supremația jurnalului de însemnări; La fel de frecvente sunt şi jurnalele intime înregistrate

pe benzi video sau audio. Ele sfidează, e drept, o tradiție foarte îndelungată, dar tocmai aceasta le face să fie cu atât mai semnificative pentru evoluția actuală a genului şi pentru identitatea lui adâncă.

Noi vom continua, desigur, să ne raportăm la jurnalul intim scris ^ dar punerea sub semnul întrebării a exclusivității lui e din ce în ce mai puternică. Ea tinde să creeze o nouă realitate, influențând, astfel, înseşi structurile de adâncime, bazele ficțio-nale ale jurnalului intim.

Rămânând la jurnalele câtorva dintre marii scriitori ai ultimului veac, vom constata importanța capitală a *datei* în scrierea jurnalului. Realitatea e determinată cronologic, înainte de a fi caracterizată de însumarea constantă, progresivă a amănuntelor mai mult sau mai puțin materiale. Situația a fost resimțită şi de Henry James, când nota: „Am pierdut cu adevărat, pierzând sau mai degrabă nedobândind, obiceiul de a lua note"[21]. Pentru că, la Henry James, după cum constată Jacques Neefs, înscrierea datei are mai degrabă rolul de a „însoți şi localiza gândirea, decât de a reține cuprinsul zilei cu pricina"[22].

**Efectul de real**

în altă ordine de idei, analiza statistică a notelor de jurnal constată că ele se supun mai puțin autorității temporale, cât unor presiuni tematice. Activitatea de zi cu zi a scriitorului, ritualul lecturii, notele despre starea psihică, toate acestea surclasează ordinea cronologică a însemnărilor de jurnal.

Fireşte, există şi aşa-numitele *note disparate,* însă în textul mai amplu al jurnalului acestea au un loc extrem de precis. Ele sunt, într-o materie care reproduce, între anumite limite, realitatea vieții scriitorului, dar numai între

anumite limite, notele ihclasifîcabile. Momentele de improvizație.

într-un crescendo necurmat, ele se acumulează, alcătuind un scenariu paralel, o sumă a ceea ce scapă ordinii instaurate de pactul dintre eu (persoana autorului de jurnal) şi timp.

Relația realitate-fîcțiune tinde, la acest nivel, să dispară. Elementele de real sunt, odată transcrise în pagina de jurnal, doar un *efect al realului,* pe când partea de ficțiune se transformă într-o realitate de gradul al doilea.

**Insomnia cuvintelor**

Există un spațiu pseudo-romanesc în care jurnalul intim îşi satisface orgoliile de operă de creație. El e dat de mica lume a scriitorului, de universul închis în care se învârte acesta, însemnările de jurnal devin atunci cea mai potrivită metodă de caracterizare a lumii obligată să se contemple în oglinzile unui spirit bolnav de literaritate:

27 mai: M-am trezit pe la orele trei cu inima grea şi am folosit această ocazie ca s-o trezesc pe soția mea; stând treaz până după ora patru, m-am făcut că mă scol. M-am prefăcut numai ca să văd ce-o să facă ea. în clipa în care m-am ridicat, m-a apucat de umeri, ținând să ştie ce-i cu mine; după multe vorbe binevoitoare şi după unele supărătoare, am început să discut despre comportarea ei în chestiunea de ieri. S-a grăbit să-mi răspundă scurt că ştie prea bine că nu e decât vechea mea boală a geloziei, ceea ce am tăgăduit, dar fără folos. După o oră de discuție, când aprinsă, când calmă, i-am arătat că pe bună dreptate găsesc că-şi permite cam multe libertăți față de el şi că depăşeşte limitele cuviinței, deşi nu are nici o intenție rea; după care am mângâiat-o puțin şi ne-am despărțit împăcați în aparență, ea plângând cu multă amărăciune. După aceea am ieşit şi-am plecat cu barca la Temple. De aici, la Westminster Hali, unde m-am întâlnit cu vărul meu Roger Pepys, cu care m-am plimbat o bună bucată de timp. Printre alte chestiuni, mi-a împărtăşit un secret pe care nu-l comunicase nimănui, şi anume că se gândeşte să se căsătorească din nou, şi m-a rugat să-i caut, cu ajutorul unchiului Wright şi al altor persoane, o văduvă între 30 şi 40 de ani, fără copii şi cu avere; va răspunde şi el cu o rentă personală pentru ea, corespunzătoare cu averea ei: îi trebuie o femeie cumpătată, şi nu zvăpăiată, cum s-a exprimat el.



în această pagină a lui Samuel Pepys[23] există tot ce e necesar unei secvențe

romaneşti: o stare conflictuală, două personaje aflate în relații antagonice, o situație foarte productivă din punct de vedere al seducției literare ^ ce poate fi mai atrăgător decât o scenă de alcov şi o trimitere la viața socială? întâlnirea cu vărul Roger e un excelent prilej de a rescrie, în

ltă gamă, a prozei indirecte, propria tensiune psihică. Dintre ate caracteristicile cerute de către acesta unei femei, Samuel

ține *cumpătarea* ^ adică tocmai ceea ce nu găsea acasă, la

ropria-i soție.

**■ Imaginea fisurată**

Dar dacă în jurnal întâlnim infinite astfel de situații, adică nenumărate deschideri, întâlnim tot atâtea închideri. Rareori se întâmplă ca din nuclee romaneşti de genul celui citat să se dezvolte un spectacol ficțional în sine. Singura ficțiune propusă de jurnalul intim este una derivată din biografia autorului. Că ea nu este întotdeauna o biografie strict factuală (ca la Pepys, la Tolstoi, la Gide, în oarecare măsură, la Rebreanu ori Mateiu Caragiale), ci se interferează cu elemente de psihologism (la Stendhal, la Virginia Woolf, la Camil Petrescu etc), e doar în avantajul acestui „roman".

Mărturia sinelui, perceperea propriei alterități, deconstru-irea şi refacerea unui model mental sunt tot atâtea escale în drumul „ficționalizării" unei realități adeseori lipsită de spectaculozitate.

în final, ca o însumare a tuturor acestor eşecuri, viața scriitorului va deveni biografia unui personaj fictiv, greu de recunoscut chiar pentru cel care scrie. După cum se ştie, există o expresivitate involuntară a oricărui text, o ieşire de sub control a imaginii pe care, cu obstinație, vrea să o propună.



A.

**In laborator**

Pentru o întreagă categorie de autori, jurnalul intim e locul în care se produce transformarea „reprezentării-idee" în „ființă fictivă"[24]. Acceptând existența acestei dualități, acceptăm şi existența unei tensiuni (greu definit»ile, altfel) la limita celor două lumi între care pendulează autorul de jurnale.

Din acest motiv, nenumărate scrieri diaristice sunt şi un excelent prilej al recapitulării înaintea creației propriu-zise. Faza de laborator trece, la mulți scriitori, prin purgatoriul jurnalului intim.

Chiar la un Liviu Rebreanu (al cărui jurnal a dezamăgit prin precaritatea

elementelor de creație propriu-zisă) presiunea operei sparge, din când în când, paginile compacte de însemnări strict informative, despre viața cotidiană a autorului:

Fireşte, dacă aş putea scrie vârtos la *Gorila,* să fie gata pe primăvară, toate s-ar înlesni considerabil. Scrisul însă merge greu, ca totdeauna. Nu sunt încă deloc hotărât asupra liniei personagiului principal şi nici nu pot începe nimic serios. Nu vreau să semene cu Şeicaru, să pară un roman pamflet, deşi sumedenie din trăsăturile şeicarului se potrivesc grozav eroului meu[25].

Mai mult decât intenționalitatea autorului, din astfel de mărturii se compune o hartă foarte sugestivă a *gesticulațiilor* sale creatoare.

în suficiente cazuri lipseşte conştientizarea propriu-zisă a mobilurilor scrierii jurnalului. Teren de luptă cu propriile insuficiențe, neputințe şi îndoieli, jurnalul e, adeseori, pus sub semnul întrebării de însuşi autorul său.

Autorul-standard, Amiel, n-a fost ocolit de dubiile ce însoțesc nespectaculozitatea aparentă a notației cotidiene. „La ce îmi serveşte acest interminabil solilocviu?", se întreabă el. Perce-pând identitatea destul de precară a jurnalului *(solilocviu* nu e un termen care să indice o deschidere hotărâtă spre în afară, spre exteriorul lumii şi al realității), el caută legitimitatea genului în luxul pe care şi-l permite: de a fi un hibrid intelectual.



Dacă Jean Rousset avansa ideea „textului fără destinatar", am putea, prin similitudine, să vedem în jurnalul intim un „text fără trecut". Intrăm astfel într-un paradox: dacă jurnalul poate să trăiască mereu în prezent (situație, de altfel, relativă: în chiar momentul scrierii sale, el vorbeşte despre un *trecut),* autorul este întotdeauna legat de o existență anterioară. El nu poate accede la această utopie a jurnalului: de a refuza cu obstinație trecutul şi de a ignora cu trufie orice depăşire a limitelor zilei. Claustrat între două date, uitata zi de ieri şi inaccesibila zi de mâine, jurnalul intim e istoria punerii între paranteze a timpului.

**Eşantioane de real**

*9*

Dincolo de astfel de considerații, jurnalul intim rămâne un document al raportării artistului la realitate. Dacă pentru Amiel utilitatea jurnalului intim se reduce, uneori, la rolul „gamelor" pentru pianist (mărturisirea e, în cazul lui, cel puțin abuzivă: el se pregăteşte, scriind jurnalul intim, pentru însăşi scrierea jurnalului intim! Cele şaptesprezece mii de pagini de notație cotidiană au acoperit

cu totul discutabila-i operă ştiinţifică), pentru Gide aceasta e strâns legată de procesul creator ca atare. Ficţiunea este un extract de realitate, un eşantion al existentului, o formă de exprimare la fel de plauzibilă ca oricare alta.

La Virginia Woolf, ambiţia merge mult mai departe: „Sper să pot considera acest jurnal drept o ramificare naturală a persoanei mele". Pentru Anaîs Nin, recunoscută pentru cărţile ei plasate la limita indecenţei *(Delta of Venus, Incest, Little Birds, A Spy in the House of Love),* jurnalul e o învălmăşeală de senzaţii, asemănătoare celor încercate de fumătorul de opiu care-şi pregăteşte drogul.

Ca practică a creaţiei, jurnalul intim se debarasează de servitutile câtorva dintre genurile clasice. El e mult mai mult decât „spontaneitate eliberată de orice tehnică, simplă manifestare a nevoii de a scrie"[26]. El e şi un ritual, o mecanizare a



procesului creator. Fără obstinaţia de a scrie *au jour le jour,* autorul de jurnale intime şi-ar trăda vocaţia. Pentru că există o vocaţie a autorului de jurnale intime, aşa cum există o vocaţie a poetului ori a romancierului. Eşecul unui Camil Petrescu provine şi din prea marea luciditate care-l împiedică să împingă mărturisirea până la ultimele consecinţe.

Dimpotrivă, excelenţa jurnalului lui Gide e dată de o îndrăzneală de tip special, pe care a ştiut să o exerseze magistral de-a lungul întregii sale vieţi.

In felul acesta, am introdus un criteriu extra-estetic în judecarea valorii estetice a jurnalului. însă un astfel de criteriu se motivează, pentru că identitatea artistică a jurnalului provine şi din altceva decât din miza pe ficţiune. Ea provine din tensiunile nerezolvate dintre autor şi realitate.

însăşi această strategie ^ inconştientă ^ ascunde, poate, unul dintre mobilurile ţinerii jurnalului intim. între plăcerea de a scrie şi greutatea de a scrie se interpune ceva misterios, o forţă care vine dinspre realitate şi vrea să acceadă la adâncimea unui adevăr ficţionalizat. Ficţionalizat pentru că nu i se întrevede finalul.

O avansare, aşadar, în bezna unui prezent luminat pe măsură ce e străbătut. Fărâmiţările detectate în jurnal sunt, de fapt, încercări de a aduna laolaltă materia alunecoasă a realităţii. Percepţia fragmentaristă e mărturisirea imposibilităţii de a respecta „clauza regularităţii"[27]. Din masa nestructurată a realului sunt reţinute doar eşantioanele. Nu are nici o importanţă că prea puţini autori au respectat promisiunea de a ţine *la zi* însemnările de jurnal. Important e că ei sunt conştienţi de această regulă a jurnalului. Şi important e că, prin omisiune chiar, ei ţin seama de acest pact.

**Elipse şi înşurubări**

Pentru a rezuma, relaţiile dintre ficţiune şi realitate în jurnalul intim sunt relaţii de întrepătrundere. Aşezat la mijloc, suferind presiunea unui eu sufocat de dorinţa de a se exprima, dar şi



pe aceea a unei realităţi exterioare care s-ar voi transcrisă până în cele mai mici amănunte, jurnalul se dovedeşte un gen al elipsei. El va spune foarte mult despre autorul său, însă nu va spune niciodată totul.

Imposibilitate conştientizată încă de primele jurnale intime, care, aparent, cel puţin, mărturisesc doar intenţia de a fi un document al existenţei scriitorului. La sfârşitul anilor douăzeci, Rebreanu începe să ţină un jurnal avertizându-ne:

> încep acest jurnal cu gândul să-mi spun aici tot ce am în inimă şi-n suflet ^ o spovedanie pentru mine însumi, care altfel n-ar fi posibilă. La o primă vârstă începi să-ţi dai seama cât eşti de singur pe lume ca om sau individ. în realitate nu există nici rude, nici prieteni cu care să poţi fi într-o adevărată şi desăvârşită comuniune sufletească. Trebuie să înţelegi că menirea omului (de altfel cred că şi a oricărei fiinţe vii) este să ducă singur o viaţă în fond solitară[28].

E doar una din iluziile celui care scrie jurnal. Fatalmente, el va fi nevoit să depăşească zona strictă a eului (foarte limitată, în fapt, şi profund nespectaculoasă), pentru a se înşuruba în realitatea de fiecare zi ori în experienţa intelectuală a autorului.

Inert atâta vreme cât rămâne simplă „literatură de sertar", jurnalul creează în juru-i surse de tensiune în momentul în care devine public. Nu e vorba doar de fireasca reacţie a posibililor cititori-actori ai săi, ci de încălcarea clauzei secretului.

La rândul său, aceasta presupune absenţa unei credinţe reale în clauza de sinceritate: nimeni nu spune tot adevărul (cel neplăcut, desigur) dacă ştie că, odată şi odată, el va fi cunoscut de persoanele implicate.

într-un sens mai general, legătura dintre realitate şi ficţiune se rezolvă prin însăşi existenţa jurnalului intim: jurnalul se adaugă realităţii prin materialitatea sa, pe când realitatea se transformă în ficţiune, topindu-se sub influenţa subiectivităţii creatorului. Din acest du-te-vino, din această permanentă încălcare de competenţe rezultă enigma şi, poate, chiar vitalitatea jurnalului intim.

E greu de spus în ce măsură ficţiunea se metamorfozează în realitate, într-un real de grad secund şi în ce măsură realitatea

se „fîcționalizează". Eşecurile majorității comentatorilor de a da *o poetică* a jurnalului intim nu înseamnă, automat, că aceasta nu e posibilă. înseamnă, cel mult, că n-au fost selectate metodele cele mai potrivite. Care, în nici un caz, nu pot fi însumarea poeticii realului şi a poeticii ficțiunii (prozei) ^ aşa cum le definesc poeticienii anilor şaptezeci, de la Wayne C. Booth la Gerard Genette şi Tzvetan Todorov. Dar care poate fi o sinteză a două metode, urmărite în ceea ce ele pot să piardă, şi nu în ceea ce pot să câştige. Intr-un cuvânt, o *poetică a renunțării.*

*Note*

(1) Beatrice Didier, Le *journal intime,* P.U.F., Paris, 1976.

(2) Michel Foucault, „L'ecriture de soi", *in Corps ecrit,* P.U.F., nr. 5, 1983.

(3) Pierre-Marc de Biasi, „Les carnets de travail de Flaubert", *in Litterature,* Paris, nr. 80, 1990, p. 42.

(4) Umberto Eco, *Lector in fabula,* Grasset, Paris, 1989, p. 266.

(5) *Ibidem.*

(6) Lev Tolstoi, *Jurnal,* voi. I. Traducere de Janina Ianoşi, prefață, tabel cronologic, note şi comentarii de Ion Ianoşi, Editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 50.

(7) Umberto Eco, *op. cit,* p. 229.

(8) Lev Tolstoi, *Jurnal,* voi. II, p. 73.

(9) Francois Villon, *Balade şi alte poeme.* Traducere de Dan Botta, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956, p, 51.

(lO)Cecile Wajbrot, „Le double secret", *in Magazine litteraire,* nr. 8, 1991, p. 89. (11) Mihai Zamfir, „Jurnal de criză şi jurnal de existență. Tipologia jurnalului intim românesc", *in Cealaltă față a prozei,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1988, pp. 104-139. (12)Andre Gide, *Journal 1939-1949,* Bibliotheque de la Pleiade, Gallimard, Paris, 1954, p. 120. (13)Witold Gombrowicz, *Journal. Tome I 1953-1956,* Bourgois, Paris, 1981, p. 9. (14)Jean Rousset, „Le journal intime, texte sans destinataire", *in Poetique,* nr. 56, noiembrie, 1983, p. 435. (15)Maurice Blanchot, *Le livre ă venir,* Gallimard, Paris, 1959, p. 271. (16) Barbara Johnson, „My Monster/My Seif, *in A World ofDifference,* The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987, p. 144.

(17)Nancy Friday, *My Mother/My Seif,* Dell, New York, 1977.

(18)Barbara Johnson, *op. cit.,* p. 145.

(19)*Ibidem,* p. 146.

(20) *Ibidem.*

(21)Henry James, *The Complete Notebooks of Henry James,* Oxford University Press, London, 1987, p. 213.

(22) Jacques Neefs, „Carnets de romanciers (Flaubert, Zola, James)", *in Litterature,* nr. 80, 1990, p. 56.

(23)Samuel Pepys, *Jurnal.* Traducere de Costache Popa şi Ileana Vulpescu, cu o prefață de Zoe Dumitrescu Buşulenga, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1965, p. 205.

(24) Jacques Neefs, loc. cit., p. 63.

(25)Liviu Rebreanu, *Jurnal,* I, text ales şi stabilit, studiu introductiv de Puia Florica Rebreanu, addenda, note şi comentarii de Niculae Gheran, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 18.

(26)Jean Rousset, *Le lecteur intime. De Balzac au Journal,* Librairie Jose Corti, Paris, 1986, p. 157.

(27)Condiție discutată atât de către Maurice Blanchot *(op. cit.,* p. 274), cât şi de către Jean Rousset, în Le *lecteur intime,* p. 158.

(28)Liviu Rebreanu, *op. cit.,* p. 1.



Cutia neagră

**Parafraza utopică**

Triada timp-persoană-subiectivitate cuprinde, *in nuce,* întreaga istorie a jurnalului intim. O posibilitate de definire unitară prin intermediul a trei concepte ce nu se lasă uşor aduse la acelaşi numitor. Dar nu putem miza decât pe ele,

chiar dacă, într-o necontenită mişcare centrifugă, descurajează sistematic încercările de a trasa o *poetică* a jurnalului intim. Confruntarea cu *structurile abstracte* ale operei, cerută de către poeticile normative, se vede redusă la o simplă, insuficientă, imperfectă aproximare în câmpul supoziției şi al prejudecății.

Nu interpretarea, nu exegeza, nu comentariul sau explicația de text vor arăta *unicitatea* şi caracterul *irevocabil* al operei literare, ci, într-un sens mai larg, fidelitatea față de o idee. Față de mult-puținul pe care-l poate deduce prin strategiile inductive ale fiecărei lecturi.

Aşadar, paşi insesizabili spre o poetică neconstrânsă de reguli şi prejudecăți, nesupusă vreunui program. Poate doar aceluia de a găsi, în mulțimea de sensuri, potențialitatea literaturii aşa cum ne-o ilustrează timpul, persoana şi subiectivitatea : *literaritatea* vie, parafraza utopică a unei inexistente teorii, întrevăzută, însă, printre rândurile unui discurs insuficient articulat.

**Sens şi lege**

Limbajul se întrupează în creație de fiecare dată altfel. Ordonarea operei de artă, *compoziția,* urmează, la rândul ei, o altă cale. O altă ordine. între interpretare şi ştiință, adică între imaginația bine strunită, bine educată şi lectura strânsă, aproape tautologică (pentru că scrierea textului este şi cea mai fidelă lectură a ei, cea dintâi interpretare acreditată), poetica are de ales între imanența actului scrierii şi deschiderile inductive, ale lecturii constatative.

Poetica nu suprimă posibilitatea de a fi a multitudinii de
sensuri, ci le favorizează pe cele care, prin credibilitate şi
utere de iradiere, formează sensul major. Direcția de ordo-
are, coerența părților. Poetica nu subliniază un sens, ci o lege.
a nu vine din afară ^ ea porneşte din interiorul textului.

Câte texte, atâtea poetici ^ s-a mai spus. Dar prima reacție de apărare a poeticii s-a văzut imediat: a părăsit domeniul operei literare propriu-zise, refugiindu-se în spațiul discursului literar. Din prototip autarhic, ea devine doar una din variante.

*Singularitatea faptului literar* se dezvăluie, abia în acest moment, ca abstracțiune, ca model nemărturisit spre care se îndreaptă inconştient un anume tip de discurs. Literaritatea, proprietatea care conferă identitate oricărui gen literar, se transformă în instanță unificatoare a particularului şi a generalului, printr-o descriere, printr-o însumare de calități.

Structurile abstracte ale textului, orice nume ar primi ele, nu au putere de generalizare decât prin mediere: prin reflecția părților, prin sudarea fragmentelor. Poetica e operantă la nivelul întregului, fără a fi paralizantă când se concentrează

asupra părții. Ea îşi află, aşadar, drumul între două puncte aparent ireconciliabile: între imaginea la microscop a unei molecule şi fotografia din avion a unei forme de relief. între *foarte particularul* şi *prea generalul* oricărei analize teoretizante[1].



***Logos boetikos***

Din fericire, poetica nu e obligată să se conformeze structurilor fixe ale unui gen, ale unei specii. Libertatea ei de mişcare decurge din virtualitate, din ceea *ce poate să fie*[2]. Transgresând evidențele, poetica se îmbogățeşte cu o prejudecată: aceea că literatura se lasă definită. Iluzie de scurtă durată, pentru că textul literar tinde să fie mereu altceva, să evadeze mereu spre altceva.

Departe de a stabili sensul, „mecanismul" unei opere, poetica e, totuşi, capabilă să-l identifice, să-l particularizeze, să-l definească prin el însuşi. Intrarea în rezonanță cu o structură, ecoul unui efect ^ iată cum textul literar, neconstrâns, cade în capcana generalizării. A interpretării pe care o provoacă, pe care o atrage prin simpla sa existență. O existență încă insuficient probată, dar evidentă ^ structură dedusă din oglinda unei imagini, din săgețile de sensuri trimise dincolo de granițele sale. Altfel spus, din imposibilitatea de a rămâne la bariera individualului.

Tautologic vorbind, jurnalul intim s-a născut odată cu scrierea primului jurnal. O apariție instinctivă, nemotivată, surprinzând şi intrigând, ca orice sosire fără preaviz. Ca orice *logos boetikos,* armată miraculoasă, însumare de glasuri care, înăl-țându-se, fac să amuțească pasiunile. Cuvinte recuperate, stârnite de suflet şi reîntoarse la el, devenite *el însuşi,* devenite mişcări fireşti ale acestuia. Mişcări greu descifrabile, ascunse, un balet cu gesturi agile, în stare să cuprindă inflexibilitatea de adâncime a celui care scrie.

**Omul biografic**

Din această perspectivă, jurnalul intim nu mai reprezintă astăzi o surpriză. Nu reprezintă nici măcar o noutate. Poate doar nuanța introdusă odată cu noțiunile de *intimitate* şi *subiectivitate* să fie contribuția vremurilor noi.

La rândul lor, aceste necesare concepte s-au constituit pentru a înlătura ambiguitatea: pentru a desface omonimia, imprecizia provocată de sensurile cuvântului *jurnal*: dar şi pentru a spori confuzia bicefalei embleme.

Jurnalul intim, ca nume al unui gen literar, pare o farsă a onomatextualității. Faptul că marea majoritate a jurnalelor intime sunt... literare confirmă ironia unei dogme ce se vrea recuperatoare. *Omul biografic* al antichității, de la Seneca, Plutarh, Marc Aureliu sau Epictet, insistând, cu toții, asupra *exercițiului personal*[3] al scrisului, până mai târziu, la Cassian, cu îndemnul de a releva toate mişcările sufletului *(omnes cogi-tationes),* sau la Sfântul Athanasie, văzând în descrierea sufletului o armă în lupta spirituală, toți ating, într-un fel sau altul, ideea de intimitate şi, într-o a doua instanță, pe aceea de subiectivitate.

Epictet proiecta o triadă a mărturisirii, cea dintâi triadă a intimității şi subiectivismului, cuprinzând actul gândirii *(meletăn),* al (trans)scrierii *(graphein)* şi al instruirii *(gymnâzein).* Scrisul şi meditația fac corp comun, intercondiționate de principiul mărturisirii ca formă de cunoaştere[4].

însă oricare ar fi circuitul confesiunii (dinspre mărturisire înspre viață sau dinspre viață spre mărturisire), ea dobândeşte o funcție *ethopoietică*[5]*:* o modalitate, un *operator* al transformării adevărului în *ethos.*

Desigur, prin adevăr înțelegem transcrierea veridică a realului: aflându-ne în câmpul de acțiune al mecanismelor de creație literară, semnificațiile nu se restrâng neapărat la zona eticului. Larg răspânditele *hypomnemata* nu diferă, din punct de vedere tehnic, de modernele jurnale intime. Existența şi utilitatea lor nu constituie nici un secret, fie că e vorba de simple carnete de socoteli ori de complicate ghiduri de comportament.

Oscilând între caracterul de *memorie materială*[6] şi de îndreptar etic, dar înglobându-le pe amândouă, ele fac pasul decisiv spre subiectivizarea discursului. Funcția lor rămâne, însă, una esențial exterioară: ele nu pătrund în zona *de nespus-ului,* mulțu-mindu-se cu transcrierea unor evidențe.

De altfel, această primă variantă a *omului biografic* nu admite secretul, introvertirea, intimitatea; exercițiul democrației şi al agorei nu îngăduie individului uman nimic doar pentru sine[7]. Viața celuilalt şi viața proprie nu diferă. Imparțialitatea ochiului care le priveşte e desăvârşită.

Relația dintre viață şi adevăr, ca transcriere, apare şi la Xenofon: aflat, la moartea lui Socrate, în Corint, el compune un şir de note, numite *Apomnemoneumata,* care vor să redea imaginea evenimentului printr-o descriere *exactă.*

Tot *apomnemoneumata* îşi numeau apologeții creştini din secolul al II-lea însemnările evanghelice, în opoziție cu cele mincinoase, ale păgânilor. în punctul în care jurnalul intim se leagă de o realitate istorică precisă, el se întâlneşte cu toate aceste scrieri vechi. Indecisul cumulează atât funcțiile biografiei, cât şi pe cele ale autobiografiei, iar „separația genurilor" se va produce doar târziu, când integritatea clasică a omului politic se dezagregă prin *autoglorificare* ^ considerată de un retor precum Aristides, o trăsătură întru totul elină. Oricum, căile autobiografiei erau deschise.

**Sfidarea agorei**

Epoca elenistică marchează o trecere în *registrul mut, în invizi-bilitatea principială*[8]. Isocrate, autorul primei autobiografii, profită tocmai de această modificare în sensibilitatea vremii. Plutarh defineşte un *timp biografic* al revelării caracterului, altul decât cel al evoluției şi al dezvoltării individului.

Jurnalul intim s-ar putea apropia de acest tip plutarhic de biografie, în care caracterul se află într-un permanent proces de definire şi autodefinire. „Descompunerea exteriorității publice a omului"[9], operată de autobiografia clasică, e preluată, *tale quale,* de către jurnalul intim. Sursele sale îndepărtate (şi inconştiente) sunt modificările aduse formelor publico-retorice ale antichității. închiderea în sine, prefigurată de ivirea noii atitudini față de propria persoană, exclusivismul, intoleranța față de persoana a treia, oricine ar fi ea, terorismul irepresibil al

mărturisirii (precedat de „biografiile" lui Cicero, de scrisorile către Atticus, de „consolațiile" lui Augustin şi Boetius) deschid drumul unei modalități literare cu totul noi.

Nu ne aflăm, însă, decât în prima fază a unei evoluții. Nefrecventarea agorei nu înseamnă neapărat retragerea în solitudine. Singurătatea din care ia naştere

jurnalul intim e singurătatea eului aflat fără apărare în fața lumii.

*Apare* e un fel de a zice: primele scrieri sunt şi primele infirmări ale dogmei. în Franța, în secolul al cincisprezecelea, pe lângă nesfârşitele oscilări la nivelul formei (jurnalul-cronică, jurnalul-carnet etc), anonimatul e una din legile de bază. *Jurnalul Burghezului din Paris,* în prima jumătate a acelui veac, confirmă noua regulă. Vor ieşi din ea, ajutați de indecizia *hypomnematelor,* autori de mâna a doua: interpuşi, observatori, subalterni. Secretarul cancelarului Duprat ține un drastic registru al cancelariei, Heroard (medicul lui Ludovic al XlII-lea) -un grațios *Jurnal* de curte, iar, între 1574-1589, Pierre de l'Estoile semnează un *Journal pour le regne de Henri III,* urmat de un jurnal încă mai stufos al domniei lui Henric al IV-lea.

**Racordări**

în Anglia, jurnalul intim demarează greu. în mod convențional, primul jurnal e considerat cel al lui Pepys. Şi el recuperat *in extremis,* descifrat abia în 1825 şi pus în circulație parcă pentru a compromite o structură umană: a individului a cărui principală dorință e de a-şi crea, prin jurnal, imaginea onorabilității, în timp ce jurnalul îl trădează ca fiind exact invers. Secolul al XVII-lea englez recidivează prin John Ecelyn, un moralist fără har. Centrul de greutate al intimisticii rămâne, însă, pe mai departe în afara Insulei.

Tot mai multe personaje de la Curtea Franței se încearcă în această artă a disimulării. Arnauld dAndilly ține un foarte colorat *Jurnal* de tinerețe, Olivier Le Fevre d'Ormesson îl acompaniază, iar, în veacul următor. E.-J. E. Bărbier dă la iveală un *Journal historique et anecdotique du regne de Louis XV.*



Odată cu zorii veacului al XVIII-lea, jurnalele intime proliferează fabulos. Devin o modă. Dacă în secolul al XV-lea puterea o dețin cronicile, în al XVI-lea caietele şi carnetele, în veacul al XVIII-lea nimic nu mai zăgăzuieşte puzderia de jurnale, atât de apropiate de cele scrise în ziua de azi. Sunt vizibile, încă de acum, şi puținele inovații pe care le suportă genul: cele vreo sută de pagini „intimiste" rămase de la marchizul de Sade probează *caracterul carceral*[10] al genului: scris în închisoare, jurnalul amplifică starea de detenție, loc al obsesiei, al bolii şi

al dorinței.

Tot acum, Restif de la Bretonne, un maniac al aniversărilor (înscrise, inițial, pe parapetul insulei St. Louis, dar şterse de către duşmanii săi), subliniază

importanța *datei.* Jurnalul intim va trebui să-şi respecte parametrii. El e zona de intersecție dintre *persoană* şi *timp.* O ființă care se mărturiseşte la un moment dat, într-un timp dat: între parantezele unei zile.

Jurnalul intim românesc se iveşte, în acest context, ca o firească nevoie de racordare. Apărut, mai întâi, într-o formă impură, amestecată, cel mai adesea sub forma jurnalului de călătorie (de la Dinicu Golescu şi a sa *însemnare a călătoriei,* publicată în 1826, la notele şi comentariile lui Alecsandri, Bolintineanu, Bolliac, Cipariu, Bariţiu, Asachi, Ion Codru-Drăguşanu, rămase multă vreme în manuscris), el evoluează treptat pentru a ajunge, în veacul nostru, prin câteva incontestabile vârfuri: Liviu Rebreanu, Matei Caragiale, RaduPetrescu un gen literar pe deplin constituit.

In veacul trecut, nota specifică de intimitate şi subiectivitate o vor da trei lucrări: *Notele intime* ale lui CA. Rosetti, *Jurnalul* lui Iacob Negruzzi şi, deasupra tuturor, *însemnările zilnice* ale lui Titu Maiorescu. Li se adaugă, în a doua parte a secolului, Petre Ispirescu.

Insă adevăratul moment de triumf şi de impunere definitivă e marcat de jurnalele generației literare afirmată în deceniile trei şi patru ale acestui veac, chiar dacă autorii au început să țină jurnale ceva mai târziu (cazul lui Mircea Eliade, dar şi al lui Petru Comarnescu ^ publicat fragmentar la editura Institutului European din Iaşi în 1994 ^ sau Eugene lonesco).

Merită o mențiune specială ^ şi un regret pe măsură -*Jurnalul* lui Mihail Sebastian, publicat abia după o jumătate de secol de la moartea autorului. De asemenea, scurtul jurnal al lui G. Călinescu. Doar câteva pagini, o activitate confesivă cuprinsă între 1931 şi 1937, care te fac să regreți că marele critic nu a perseverat în practicarea genului. Nici nu avea cum să-l practice: greu de imaginat activitate mai opusă firii sale expansive. De altfel, Călinescu nu se sfieşte să scrie, negru pe alb, *Jurnalul e o prostie,* pentru ca ulterior să-i consacre câteva din cele mai frumoase rânduri, (vezi *infra,* nota 61 şi nota 95) O dovadă în plus că jurnalul intim suportă nu numai elogiile, ci şi contestările ^ chiar şi pe cele care-l neagă fundamental. E şi aceasta o formă paradoxală a „democrației" jurnalului!

**Studiu, privire, meditaţie**

Jurnalul intim al scriitorilor încearcă să suplinească o absență. Pe lângă opera propriu-zisă, pe lângă creație există întotdeauna un gol. Dacă literatura tinde să livreze şi un secret (fie şi numai unul „de fabricație"), el nu va fi desăvârşit fără prezența creatorului. In ochii celui care scrie, literatura în sine nu

e decât o parte a personalității sale, o infimă secvență din ceea ce ar vrea să comunice, să mărturisească.

Pentru un scriitor, nu e suficient să-ți descoperi în fața lumii creația. Trebuie să o însoțeşti de un gest suplimentar, de încă o golire de sine. Adevărata creație se opreşte doar la ecorşeu. La străpungerea dureroasă a epidermei.

Cărțile suportă, alături de ele (uneori chiar înaintea lor, uneori chiar împotriva propriei lor integrități) expunerea rănii provocate de indecizia manifestată în inefabilul act al creației. O suportă şi o provoacă. Revelarea unui secret, tentația mărturisirii încărcată de încrederea în acțiunea cuvântului trebuie să se îndrepte întotdeauna spre exterior. Oricât de insondabile ar fi profunzimile din care urcă el. Oricâte piedici ar întâmpina în drum. Jurnalul intim e o efemeridă, un vis stârnit de sensibilitatea scriitorului.

174

CĂRȚILE CRUDE

CUTIA NEAGRĂ

175

în plan paralel, după cum autorului nu-i ajung numai cărțile, nici cititorul nu se mai mulțumeşte doar cu partea „canonizată" a muncii de creație. Orizontul său de aşteptare se tulbură de promisiunea unui alt fel de literatură. Literatură „apocrifă", nerecunoscută oficial.

Capriciul devansează interesul pentru soliditate şi profunzime, fragmentarismul se substituie clasicei ordonări de cuvinte. E vorba, firește, de o revanşă psihologică: scriitorul lucrează în direcția propriei sensibilități.

Un roman poate fi o construcție mentală. Jurnalul intim -doar una trăită. O transcriere a vieții, o re-trăire a ei. Prin studiu, prin meditație. Urechea internă a scriitorului îi dictează un alt ritm: un lucru spus e deja un lucru trăit. Amânarea, intervalul dintre trăire şi transcriere, nu intră între aceste constante, pentru că bătălia autorului de jurnale se dă şi cu timpul: un timp al trăirii aproape confundat cu cel al scrierii.

**Testament fără destinatar**

In contrabalans, încorsetat între obligațiile scrierii zilnice, autorul dispune de un spațiu de manevră nelimitat. Libertatea nu e deplină decât din acest punct de vedere: stilistică, de formă, de conținut.

însuşi ritmul scrierii rămâne la alegerea autorului. Ideală ar fi notația zilnică, uniformă şi implacabilă. Inexistența prescripțiilor estetice nu înseamnă şi totala arbitrariate a redactării. Libertatea, atâta câtă e, aparține autorului. El dictează şi ritmul, şi tema, şi stilul jurnalului. Dar, în egală măsură, el *este scris* de către propriile-i cuvinte.

Constrângerile, puține dar ferme, vin dinspre domeniul eticului, nu dinspre cel al esteticului. Şi, de cele mai multe ori, sunt percepute în mod difuz. Scriitorul de jurnale, acceptând tirania timpului, o acceptă şi pe aceea a fragmentarismului. El comprimă şi reduce, minținд prin omisiune (şi prin promisiune, prin jurământul implicit de a spune totul), când îşi propune să

reduplicheze şi să divagheze. Aşadar, *nici o regulă, nici o limită*[11], decât cele neluate în considerare: timpul, presiunea morală, gradul de autocunoaştere.

Autorul de jurnale[12] se confruntă cu marea obstrucție a timpului. Ca şi viața, jurnalul e o promisiune neonorată. O structură deschisă, cu un început clar, însă fără sfârşit previzibil. Un gen funerar, ale cărui ultime cuvinte sunt primele fraze ale epigrafului. După el nu mai urmează ^ n-ar mai trebui să urmeze ^ decât moartea.

El e, totodată, un testament fără destinatar, fără conținut, fără scop imediat. Deschis aparent spre exterior, el se închide în sine, prizonier al voinței fanatice de mărturisire, de consumare a vieții prin scris, de regândire, de refacere şi reelaborare. O altă variantă a celor o mie şi una de nopți, reluate de câte ori îngăduie judecata finală.

Jurnalul intim apare, de fapt, atunci când conştiința sinelui şi experiența sinelui ajung în echilibru, când reflecția se întâlneşte cu practica, iar scriitorul se transformă în propriul instrument de cunoaştere, de investigare a lumii. A lumii interioare, dar şi a celei exterioare.

**Expansiunea ființei**

„Conversiunea sentimentului persoanei"[13] produce, în primul rând, o deplasare a locului pe care-l ocupă, în propria închipuire, scriitorul. Prin însăşi adoptarea ritmului jurnalier de confesiune, el optează pentru o altă perspectivă. El trece din tabăra vieții în tabăra eternității. Gesturile sale dobândesc altă greutate, alt calibru, altă înălțime.

Nici gesturile vieții, nici cele ale literaturii nu sunt un *datum.* Cu atât mai

puțin *eul.* Cele dintâi trebuie recuperate, eul ^ cucerit. El e o veşnică adaptare la mediu, la circumstanțe, la condițiile momentului[14].

Trecerea de la caracterul privat al jurnalului la cel public, prin tipărire, n-ar fi fost posibilă fără modificarea, fără construirea de sine permanentă a eului. Prin publicare, jurnalul intim



îşi pierde una din caracteristici, *intimitatea* (bătaia scurtă a privirii şi a gândului), dar nu şi *subiectivitatea.* Pe de altă parte, având o dată şi o istorie proprii, eul revine şi nuanțează ceea ce ritmul confesiunii retezase şi ocultase: expansiunea ființei. Dar şi a expresivității acestei ființe.

Intimitatea şi subiectivitatea conotează, în proporții diferite, desuetul. Moliciunea romantică nu acoperă, însă, decât un aspect al jurnalului. Părțile nevăzute, albul nescris al paginii se revendică unei alte tradiții: a *interiorității* şi a tainicului, a secretului de primă instanță devenit, mai apoi, bun public.

Inferioritatea nu e decât forma disimulată a sinelui, a privirii care egalizează contrariile. Eul autorului asigură unitatea confesiunii, argumentează continuitatea şi logica textului. Şi, oricât de perimată ar fi conotația termenului de intimitate, modernitatea sa rămâne intactă cel puțin într-unui din aspecte. El sugerează dacă nu o soluție de interpretare, cel puțin una de lectură: dinspre inferioritatea şi subiectivitatea lumii scriitorului spre particularul obiectiv în care-l plasează complexele sale.

•

**Puneri în criză**

Dacă inițial intimitatea se definea în raport cu *celălalt,* dacă jurnalul aparținea exclusiv zonei invizibilului, păcat nemărturisit şi de nepedepsit, cu trecerea vremii conştiința de sine a scriitorului e dată de raportul cu propriul inconştient. Intimitatea autorului devine un spațiu în care acesta jonglează cu datele obiective ale vieții, răsturnând prejudecăți, diminuând complexe.

Jurnalul se substituie, adeseori, *canapelei psihanalistului*[15], loc al investigării unor profunzimi nici măcar bănuite. Reprezentarea spațială a eului, propusă de psihanaliză, a coborât autochestionarea în cele mai ascunse pliuri ale conştiinței. Existentul se subordonează subiectului şi subiectivității, iar lumea se comprimă într-o imagine.

Eul, la rândul său, se recompune ^ după ce fusese pulverizat la contactul, cu exteriorul ^ printr-o dublă mişcare, articulându-se

în doi timpi: în prima fază, întrebarea adresată lumii îşi pierde caracterul de interogație. E o afirmație disimulată, prin care eul cumulează, trecând în faza a doua, şi funcțiile celui care întreabă[16].

Eul autentic, scrie Ricoeur, „se constituie prin actul între-^bării"[17]. Răspunsul implicit la întrebările repetate, sincopate, ale eului îl formează confesiunea. Fireşte, „chestionările" sale provin dintr-o mare incertitudine, din dorința clarificării şi a cunoaşterii. Eul interogativ acționează ca o ființă pentru care există problema ființei, a existenței[18].

Incapabil să-şi asume până la capăt responsabilitatea de centru al construcției, eul se mărgineşte la întrebare şi la promisiunea răspunsului. Eşecuri sigure, eşecuri de fiecare clipă, incorporate celei dintâi reguli a jurnalului: ritmicitatea.

Experiența eului, sondarea propriilor adâncimi nu au loc în afara permanentei puneri în criză a statutului. Pentru un Georges Bataille, experiența interiorității se leagă mai mult de stările extreme, de extaz, de adorație, decât de banalitatea supraviețuirii cotidiene. Dar cazul autorilor de jurnale se plasează, desigur, în altă direcție. Pentru ei, experiența interioară este, cel mult, „revolta perpetuă a unui gând împotriva lui însuşi"[19], precum şi istoria unui eu care-şi pune în joc, în fiecare clipă, condiția[20].

Mişcarea dramatică petrecută în interiorul textului confesiv răspunde dorinței sale fundamentale de clarificare. Obiectivul prim al confesiunii e presentimentul unei frustrări: experiența lăuntricului se produce în paralel cu proiecția dramatică a pierderii de sine.

Prins în capcana aşteptărilor, eul resimte nevoia de a se obiectiva simultan cu obiectivarea caracterului dramatic al experienței la care se supune. Autorul de jurnale suferă aceeaşi tiranie a lui *trebuie*[21] care-l guvernează şi pe nevrotic. El *trebuie* să se *confeseze* şi *trebuie* să-şi asume experiența confesiunii. Subiectul confesiunii este, de fapt, un eu redus la condiția interiorității.

Doar că, spre deosebire de experiența religioasă, experiența interiorității nu-şi acordă altă autoritate decât *şinele*[22].

Susträgându-se tentațiilor exteriorității, eul suspendă orice transfer între sine şi inconştientul social, a cărui dorință manevrează mişcările obişnuite ale subiectului.

De altfel, unitatea dintre subiect şi ființă nu e decât o iluzie[23]. Fiecare dintre aceste entități este animată de forțe proprii, de un flux continuu, predeterminant. Confesiunea este tocmai un recurs la această ruptură, la scindarea care permite abolirea prea strictei determinări a mecanismelor de funcționare a relației interior-exterior.

Dar schimbul de tensiuni dintre ele nu poate fi oprit. Aşe-zându-se în puncte opuse, ele îşi stabilesc o identitate precisă a relațiilor. Inevitabilele *alunecări* între un plan şi altul, între realitate şi transcriere (sau mărturisire) dau naştere unui *subiect inconştient al textului[24],* imposibil de oprit sau controlat, pentru că face parte, el însuşi, din inconştientul, din libertatea asumată de orice text, cuvânt sau gând.

Limita acestui text, a noii realități care separă exteriorul de lumea interioară este marcată de prezența unui eu. Un eu care ordonează elementele lumii şi, prin simpla sa prezență, *scrie* un text, certifică o prezență. O realitate, un nume, un subconştient, dincolo de care se profilează o ființă. Autorul -negând realul, negând evidența, de dragul eului idealizat.

**Trei bariere**

Cunoaşterea de sine se vede pusă în dificultate de câteva piedici clar determinate. Cea dintâi, confuzia dintre subiect şi obiect. Ea suprimă *distanța minimă necesară[2]^,* fără de care nu e posibilă privirea. Adică analiza, autoscrutarea.

Voința de autocunoaştere singură nu e suficientă nici ea. Simplele declarații ale celui care se analizează[26] nu ajung. Dimpotrivă, operația pare a fi supusă unei doze de fatalism: nu eşti analizat sau nu te analizezi doar prin simplul act de voință, prin opțiune inconştientă: pentru autorul de jurnale, ca şi pentru auto-analistul de vocație, mărturisirea funcționează

ca o *asigurare pe viață*[27], condiție primă a supraviețuirii, dusă până dincolo de imaginabil.

A doua piedică o formează *indeterminarea scopului*[28]. Autorul de jurnale are întotdeauna de ales între mai multe variante. Fiecare din ele plauzibilă, nici una suficientă cunoaşterii. Aproximări pornind din acelaşi punct, aspirând doar la fragmen-tarismul viziunii. Cel care ține un jurnal optează între a fi istoricul propriului său trecut, transcriindu-şi ramificațiile experienței de viață, a afla diagnosticul, trăsăturile unui caracter sau a extrage, din adâncurile inconştientului, exemplele expresivității ființei.

Discursul analizant este o construcție, un *faire,* pentru că *spunerea,* ca act al confesiunii, nu rămâne niciodată fără efect[29]. Chiar dacă efectul riscă să ne scape: actul confesiv face trimiteri directe la ființă. Spre deosebire de alte discursuri, neconcentrate asupra ființei şi asupra eului, discursul confesiv devine opera de creație prin însuşi actul enunțării, răsfrânt asupra

locutorului.

In fine, cunoaşterea de sine se împotmoleşte în *echivocul întreprinderii*[30]. Mobilul analizei eului nu e niciodată clar. El ezită (fără să-şi dea seama) între justificare şi acuzație, între eliberare şi înlănțuirea în compromis, între recuperarea prin cuvânt şi risipa prin aluzii ori imagini nebuloase.

Cei mai mulți autori de jurnale se rezumă la a spune că jurnalul este o întreprindere strict particulară: *pentru mine însumi.* în loc să vadă implicațiile genului, ei conservă doar egocentrismul interdicției. Alunecând din zona cărții, a muncii la suprafață, în aceea a ascunsului, a muncii pentru sine, scriitorul devine victima prejudecăților sale.

Actul de fundamentare a jurnalului intim este un pact cu viciul: cel care ştie că vorbeşte fals este de-o extremă luci-ditate. Precizia descrierii provine din mecanica transpunerii trăitului. Scriitorul de jurnale e prea puțin atent la *cum* transcrie : legea de aur îi cere să se observe doar în raport cu ceea

ce scrie.

Psihanaliştii cred că orice demers analitic se revendică *principiului plăcerii.* Discursul analizei este, într-o anumită măsură



poetic, adică pură creație. Doar că el e produs de identitatea dintre cuvânt şi acțiune. Transcrierea directă, strânsă, pliată pe obiect îşi găseşte în jurnal una din manifestările ideale.

**„Stadiul oglinzii"**

Jurnalul intim ambiționează să reunească toate fragmentele trăitului. Dar el se izbeşte de imposibilitatea cuprinderii precise a ceea ce, trăind, şi-a adjudecat: elaborarea insesizabilă a unui „câmp de existență şi acțiune"[31]. Adică acel obsedant *au jour le jour* care, oricât ar părea de tern şi monoton, se ordonează după o lege proprie şi irepetabilă.

Astfel încât, jurnalele intime, departe de a se asemăna prin sentimentele analizate, prin faptele relatate, rămân străine de orice standardizare. Proiectul jurnalului intim scapă acestor determinații mărunte. Scapă chiar şi tipului caracteriologic al celui care-l scrie[32]. Imaginea sa generică e recuperată de un *parti-pris* clar formulat în chiar numele său: în scrierea zilnică, în mărturisirea permanentă, dincolo de presiunea calendaristică, dincolo de prejudecățile estetice.

Conştiința de sine a jurnalului o dă comparația cu moartea. Ca şi moartea, o *negație a particularului[33],* jurnalul tinde să instituie o universalitate fără nume, o egalizare, o nivelare a existenței sub spectrul jurnalierului. El acționează cu o crudă indiferență la semnificația propriului conținut. Insignifiantul, ca şi lucrul prețios au, pentru el, aceeaşi valoare. Aceeaşi democratică semnificație.

O posibilă explicație a mecanismelor care declanşează nevoia confesiunii se află în dorința de confruntare a scriitorului. O confruntare cu lumea, cu exteriorul, dar şi cu ceea ce psihanaliza numeşte *eul idealizat.* Nu arareori, individul ajunge să se identifice cu propria-i imagine visată în secret. Nu e vorba de o simplă figură de stil, ci de o imagine reală, construită pas cu pas, de dorință, de acțiune, de experiența sinelui.

Treptat, apropierea de această ficțiune devine cea mai palpabilă dintre realități, singura perspectivă din care eul se poate



privi pe sine. Copleşit de amorful zilei fără semnificație, scriitorul se opune uniformizării, refugiindu-se în ceea ce va deveni eul său adevărat. Raportările nu se mai fac la ceea ce se află în imediata apropiere, ci la proiecția idealizată a existenței.

Din perspectivă a existentului, el devine perspectivă a potențialității. Nu mai vorbeşte cel care este, ci disponibilitatea, posibilitatea, dezirabilitatea din el[34]. Asumându-şi noua imagine, el pătrunde, metaforic vorbind, în *stadiul oglinzii[35],* iden-tificându-se cu un ideal al sinelui.

Stadiul oglinzii ^ nu numai pentru autorul de jurnale ^ este o dramă, alimentată de insuficiența puterii de anticipare. Incapabil să se proiecteze în viitor, el se plasează în prezent sau în trecutul foarte apropiat. Imaginea spațializată dobândită despre sine se topeşte la contactul cu cealaltă imagine,

manevrată de fantasmele compensatorii ale dorinței de reflectare, numită de Lacan „forma ortopedică a totalității"[36]. Scriitorul tinde să se plaseze în viitor, însă cuvântul recuperează doar trecutul, doar trăitul.

între aspirația mărturisirii şi practica ei efectivă se produce o ruptură: structura rigidă a unui text literar (a jurnalului) tulbură comunicarea directă a eului cu propriile-i umbre. Dorin-du-se, inițial, o reflectare a realului, scrisul se vede investit şi cu funcția de mediator: de stabilire a relației *organismului* cu propria realitate psihică. Stadiul oglinzii (în sensul larg) îndeplineşte, astfel, una din funcțiile *imago-ului,* apropriind *Innenwelt-u\ Umwelt-ului.*

**Anulări retroactive**

De altfel, „tratamentul analitic"[37] pe care şi-l aplică scriitorul de jurnale este văzut de majoritatea comentatorilor mai apropiat de acțiunea terapeutică, decât de cea literară. Fireşte, într-o primă fază, în care funcția (auto)analizei se identifică, fie şi parțial, fie şi inconştient, cu tratarea şi suprimarea tulburărilor, dar şi cu o restabilire a integrității eului, prejudecata

iaz

CĂRȚILE CRUDE

CUTIA NEAGRA

183

este motivată. Ea spune ceva şi în cazul în care jurnalul intim ar funcționa ca un mecanism, de apărare, ca posibilă formă de reacție la incriminări.

Anna Freud stabileşte, în analiza energiei pulsionale inconştiente, termenul care, aplicat în studiul jurnalelor intime, redă una din dimensiunile sale ne-literare: termenul de *recriminări profilactice*[38]. Autorul de jurnale îşi pregăteşte alibiuri pentru eventualele acuzații. El trăieşte cu privirea în trecut, cu ochii țintă la agresivitățile zilei care i se scurge printre degete, dar cu gândul la versiunea definitivă, din pagină. Versiunea pe care o va impune, cuvintele prin care răspunde astfel cuvintelor ofensatoare.

Jurnalul intim cochetează cu tentațiile unui dialog cu exteriorul, pentru că el este dublul perfect al autorului: autobiografia sa inconştientă, autoportretul în mişcare, niciodată terminat.

*Anularea retroactivă* a răului, ca şi refularea, proiecția, întoarcerea către sine, transformarea în contrariu, toate aceste recriminări profilactice îşi găsesc în jurnalul intim ^ adevărată canapea a psihanalistului *avânt la lettre* ^ locul ideal de desfăşurare. Cu atât mai mult cu cât perceperea lor, declanşarea se produc în afara câmpului de bătălie.

Jurnalul intim reface, în scris, chiar bătăliile pierdute, pregătind variante de interpretare ale evenimentelor care deja formează istoria. Istoria unui eu, a unei vieți, a unei pasiuni.

Pe lângă acestea, ca orice discurs biografic, jurnalul intim are o funcție etică. O funcție lămuritoare. El nu „povesteşte" doar pentru plăcerea „instruirii". El poartă în sine, dacă nu o morală, cel puțin o învățătură. Şi, prin aceasta, o *apologie*[39], comentarii la istoria unui şir de întâmplări.

Psihanaliza vede în atitudinea biografului o repetare a poziției amatorului de artă față de artist şi a acestuia față de tatăl său[40]. Adică admirația şi dorința morții. Acelaşi lucru se întâmplă şi în jurnalul intim, doar că presiunea acestor contradicții e sporită de faptul că scriitorul e biograful propriei sale existențe. Resentimentele, frustrările, tensiunea care, în mod normal, s-ar rezolva între două ființe, între două sensibilități,

sunt obligate să se confrunte, să se stingă în pagina unică, de jurnal.

Scriitorul are de înfruntat şi absența *celuilalt,* handicap pe care-l compensează doar dorința difuză, inexplicabilă, haotică a mărturisirii. Mişcarea constantă a celui care „ține" jurnal se desfăşoară între un *înăuntru* şi un *în afară.* Afară sunt ceilalți, universul inform, societatea, evenimentul banal şi cel istoric, înăuntru e acea *bienheureuse interiorite*[41], descoperită prin exercițiul scrierii zilnice. Sau, dacă nu descoperită, măcar creată.

**Autodistrucția**

între obsesiile pedagogice (jurnalul e reminiscența caietului, reproducerea obiceiului „temei de casă" zilnice) şi obsesiile penitentului care-şi mărturiseşte greşelile[42], se întinde un complex flagrant de vinovăție. Prea puține jurnale intime dau o imagine strălucitoare a autorului. Şi nu o dau, pentru că scriitura jurnalieră e, la nivel psihologic, o formă fundamental pasivă a scrisului: fără organizare, fără construcție, fără proiect vizibil al operei.

Jurnalul trăieşte din acumularea de notații, din ordonarea cronologică a întâmplărilor. Din minima rezistență la imperativele creației. între scrierea

jurnalului şi presiunea temporală se iveşte o tensiune, în urma căreia autorul trece grija construcției pe seama timpului. Opțiune nu lipsită de ciudățenie, pentru că acelaşi timp care edifică ampla construcție o şi erodează interior, o distruge. Altfel spus, principiul însuşi al scrierii jurnalului este *autodistrucția*[3].

Dar disoluția jurnalului înseamnă şi disoluția eului. Nemai-având un spațiu de manifestare, acesta dispare, constrâns la o nesfârşită tortură interioară. Din această cauză, misticii, marii mistici nu au scris jurnale intime: dezagregarea eului nu îngăduie ordonarea în jurul tiraniei temporale. în cel mai bun caz (Ignațiu de Loyola, de pildă), ei scriu jurnale spirituale.

Una din componentele eului este, neîndoios, dimensiunea temporalității. Ancorarea în absolut duce la pierderea acelei



minime plăceri autoflagelante a mărturisirii zilnice. Insertul jurnalier se motivează atâta vreme cât nivelul său de aspirație nu-l depăşeşte pe cel al propriului eu creator.

Statisticile dovedesc că dacă există jurnale ale poeților, nu există jurnale ale experienței poetice[44]. Poemul intră în categoria *indescriptibilelor,* dincolo de experiența comună ^ chiar şi aceea a subiectivității ^ şi dincolo de confruntarea cu timpul. Există, în schimb, jurnalele unor cărți (ale unor romane), de la *Journal des Faux Monnayeurs,* al lui Gide, până la *Die Entstehung des Doktor Faustus,* al lui Thomas Mann ori cele deja menționate ale lui Radu Petrescu -*A treia dimensiune* şi *Părul Berenicei.*

Procesul de autoidealizare *(self-idealization),* care e, în fond, sintetizarea aventurii jurnalului intim, promite soluționarea nu numai a conflictelor particulare şi parțiale, dar şi a acelora de adâncime, relevate doar în ultimă instanță.

Jurnalul intim face parte, ca orice proces de exacerbare a eului, dintr-o

*soluție nevrotică lărgită*[45] din panaceul pe care şi-l oferă şinele confruntat cu diversele conflicte, de la cele de apărare, la cele iscate de dorință.

Confruntarea cu eul idealizat[46] plasează subiectul într-o linie a ficțiunii[47] ireductibilă la un singur individ. Aspirând la înălțarea pe un piedestal abstract, autorul de jurnale îşi pierde identitatea prin banalul aspirației. Nu înălțimea pe care-şi propune s-o escaladeze îl va diferenția, ci pietrişul frământat sub picioare.

în forma sa clasică, jurnalul intim e manevrat întotdeauna de dorință. La rândul ei, dorința stă la originea unei *poetici,* în măsura în care se deschide nu asupra considerațiilor vagi[48], ci asupra înseşi activității de creație.

El răspunde, de fapt, nevoii fundamentale de libertate: el nu reprezintă natura, ci *o natură.* El nu intră în rezonanță cu alte legi, ci şi le creează pe cele proprii. îşi oferă luxul gratuității: al unui limbaj şi al unei forme[49]. Adică cea dintâi (şi minima) condiție a artei.

**Demascări**

Redus la statutul unei simple transcrieri, jurnalul intim nu spune mare lucru. Dincolo de punerea în pagină, trebuie studiată punerea în scenă. Un autor de jurnale pasiv este o contradicție în termeni. Mărturisirea înseamnă si fermentul mărturisirii, după cum opera-oglindă nu e decât o reflexie goală. Ca operă de artă, jurnalul intim rezistă doar prin forța autopropulsorie a unui *eu* care-şi domină (sau ambiționează să-şi domine) discursul, lansând şi invitația la distincție: între creație şi delir[50].

Altminteri, confesiunea se compromite prin indistincție, prin repetabilitate şi prin mecanizarea subiectivității. Strălucirea ei provine din aparența de virtuozitate, din sfidarea memoriei, din impresia de *altceva* pe fundalul unui mereu *acelaşi.* Eul nu trebuie să oglindească. Eul trebuie să *se* oglindească.

Eul rămâne, şi în jurnalul intim, ca în orice scriere la persoana întâi, semnul conştiinței care *organizează discursul*[51]. El poate să-şi aducă autorul, prin multiplicarea zilnică a semnificațiilor, până la limita extatică a lui „Tu eşti asta"[52]. Iar dincolo nu există decât revelarea unui destin, piatra unghiulară a unei existențe.

însă revelația nu se produce decât sub forma *exteriorității*: adică a transcrierii care, pe de o parte, trimite la permanența mentală a eului, pe de alta, îi prefigurează o destinație alie-nantă[53].

Aşadar, jurnalul intim va avea de înfruntat două tendințe contrare, două surse de tensiune: a finitudinii temporale şi a precarității concluziilor la care conduce. Destinația sa va fi, deci, şi ea dublă. Jurnalul distorsionează relația

existentă anterior dintre scriitor şi cititor, dar şi pe aceea dintre autor şi textul său: lucrurile spuse nu sunt fictive, iar cel ce vorbeşte se înfăţişează fără mască[54].

*De-mascarea* este prima operaţie a trecerii de la subiectivitate la obiectivitate, adică de la literatură la jurnalul intim. Distanţa impusă de către cititor se anulează odată cu cea dintâi



notaţie de jurnal. Scrierea acestuia inversează până şi *tipul de relaţii* întreţinute de scriitor şi cititor, deturnând însăşi semnificaţia de adâncime a subiectivităţii.

Jurnalul intim nu dă răspunsuri, chiar dacă satisface multe curiozităţi. El stabileşte un anumit protocol al întrebărilor. Dă relaţii despre locul unde se găsesc răspunsuri la întrebări. Şi întrebări la răspunsuri. Mai mult, jurnalul determină şi genul de întrebări pe care le poate formula cititorul. El instaurează un *raport hipnotic* între cei doi (în egală măsură) (co)autori ai „cărţii".

O anumită lentoare, monotonia indiscutabilă a jurnalului, instaurează relaţia de subordonare a cititorului. El nu fusese prevăzut, el nu participase la proiectul scriitorului. Cititorul de jurnale se simte un intrus. în cel mai bun caz, autorul îl tolerează, dar nu simte nevoia să îl ia părtaş.

Subordonarea psihologică a cititorului provine din absenţa unui pact. Dacă autobiografia sau memoriile prevăd o destinaţie precisă a scrierii, jurnalul intim aproape că exclude posibilitatea confruntării publice.

Dacă totuşi există, pactul îl dezavantajează pe cititor: acesta rupe sigiliul unui secret, pătrunde într-o lume prohibită, baricadată în propriile-i cuvinte. O lume interzisă. O lume a prezenţei şi a absenţei, pe care o preia întocmai: fără interpretare, fără modulaţii ale unghiului de receptare.

Din perspectiva cititorului, jurnalul intim este o fatalitate. Nici o şansă de răstălmăcire, nici un centimetru sacrificat orgoliului hermeneutic. Cuvintele jurnalului intim ^ neverificabile ^ ajung sub ochii indiscreţi ai cititorului ca o sentinţă. O sentinţă irevocabilă.

**A spune, a inventa**

Servitutile jurnalului pornesc de la neajunsul practic ^ verificat în cazul oricărei forme de literatură ^ că se pot reprezenta doar lucruri date, *modele* exterioare şi, totodată, anterioare textului[55]. Lipsa de imaginație a jurnalului este evidentă. Libertatea de

mişcare se vede constrânsă la fidelitatea reproducerii. El suportă orice, dar în limitele trăitului.

Altminteri, *exterioritatea* şi *anterioritatea,* condițiile obligatorii ale existenței sale (inclusiv estetice) îl vor submina. II vor obliga să treacă în alt gen, să suporte rigorile altei presiuni: a imaginației, a invenției, a re-scrierii. Adică să se lase cuprins de seducția *falsificării,* a inovației care nu suportă fireştile determinări cauzale şi temporale. Care nu acceptă decât începutul de drum, începutul de lume.

De altfel, jurnalul intim îşi are orgoliile sale. Orgolii de parvenire. Odată cu ivirea în lume, el aspiră la un statut cert. *Dorința* de lămurire, de mărturisire, de autocunoaştere l-a premers, dorința de clarificare estetică îl împinge pe căi imprevizibile.

Prin faptul că spune, într-un limbaj propriu, o *istorisire,* jurnalul intim acoperă un spațiu încă nelocuit al imaginarului. Altfel spus, transcrie obsesia necesității, a dorinței. *A spune* înseamnă întotdeauna şi *a inventa.* A te supune unei reguli, chiar dacă n-ar fi decât dorința. Care, la rândul ei, implică o convingere : certitudinea că *textul literar* este, la început, proiecția unui limbaj nou într-un spațiu vid[56]. în cazul de față, spațiul mărturisirii, fanta prin care se pătrunde din viață în literatură.

*Timpul* jurnalului intim este prezentul. Un prezent convențional, fireşte, determinat de rațiuni ținând, mai cu seamă, de obligativitatea definirii genului său proxim (autobiografia, de pildă), decât de o motivație psihologică.

Şi într-un caz, şi în altul, reperul esențial rămâne momentul redactării. Autobiografia se scrie, de obicei, la o distanță mare de timp față de evenimentele întâmplate. Jurnalul se supune regulii de a scrie zilnic. Autobiografia comprimă mari secvențe temporale, jurnalul intim fragmentează durata unei zile.

De racursiuri temporale va fi vorba în ambele situații, doar că mărimea lor diferă esențial. Autobiografia suprimă uneori ani întregi, pe când jurnalul intim abia dacă-şi permite luxul eludării câtorva zile. însă, ca o notă comună, *literatura* acestor forme epice are acelaşi obsedant reper: viața autorului.

Dacă, în autobiografie, relatarea vieții ia forma secvențelor epice ample, în

jurnal, organizarea (ca şi dezorganizarea) materialului e mai strânsă. Ea se reduce la suite de evenimente, ce pot lua forma scurtelor *istorisiri,* cu un număr infim de personaje şi dialoguri[57], ordonate în jurul datei înscrise în partea de sus a paginii. Şi, de cele mai multe ori, istorisiri coerente, determinate cauzal, înarmate cu explicații, îmbogățite cu o strategie ^ strategia duratei lungi, a viziunii retrospective ^ i se substituie demersul *introspectiv.*

Jurnalul reface o amintire a trecutului imediat. El este o anamneză pe spațiu redus. Un efect de ecou[58], rezonanța unui ecou scurt asupra *memoriei.* Asupra memoriei experienței şi a experienței memorate, care nu are sens decât ca autoproiecție, ca autoinventare prin scris[59].

Ambiția oricărui jurnal se defineşte, în cele din urmă, prin dorința de a reduce la o simplă cifră timpul, dominându-l, stăpânindu-1. El dă autorului iluzia că îndepărtează din el elementul angoasant, care suprimă senzația deplinei libertăți de mişcare, a maniacalei exactități şi a supremului adevăr. Adică a adevărului subminat de timp. Prin timp, prin gestul datării, jurnalul intim pune viața în ecuație matematică. Viața ca un număr, viața ca dată calendaristică înseamnă, pentru cel care scrie, confirmarea unei presimțiri: a intuiției că ea poate fi repetată la nesfârşit, multiplicată după legea numerelor mari. A numerelor care, şi ele, dau identitate vieții.

**Gradele elaborării**

între timpul trăirii şi timpul transcrierii există, desigur, un interval care, deşi infim, îşi lasă amprenta asupra jurnalului. Oricât ar părea de directă, de necontrafăcută, de indiferentă la stil, la efectele retorice şi la efectele (ne)întâmplătoare ale evenimentelor „narate", scrierea jurnalului nu e scutită de o anumită doză de *elaborare.* Aceasta implică, precum orice activitate din sfera creației, o detaşare de ceea ce va fi transcris.



O detaşare subminată de dorința mărturisirii, a relevării istoriei personale ca *ficțiune.*

O destăinuire prin limbaj, printr-un limbaj care, codificat sau nu, răspunde necesității conştientizate în spațiul temporal scurs între faptul trăit şi remodelarea lui. Iar una din finalitățile artei pare a fi tocmai aceea de a-şi crea, de a produce un limbaj propriu. Un limbaj văzut ca adecvare a stilului vieții la altul, adeseori nemărturisit, al literaturii.

*Elaborarea,* în cele mai multe cazuri inconştientă, profită de existența

acestui *entracte*: debutând ca necesitate de ordin tehnic, de egalizare a două tensiuni (cea dintâi concretă, dedusă din trăirea întâmplărilor, cealaltă abstractă, revendicându-se actului reflectării, *mimesis-ului* de gradul întâi), ea sfârşeşte ca ideologie inconştientă a textului.

Ca „artă", ca elaborare, jurnalul (şi, odată cu el, autorul) nu are conştiința clară a direcțiilor pe care le va urma. Scopul său inițial e delimitarea spațiului *practicii literare*[60]*,* adică al eliberării artei de servitutile funcției de reprezentare. Autorul de jurnale intime trişează întotdeauna în interiorul legilor pe care şi le-a fixat singur. El profită tocmai de avantajul oferit de surplusul temporal ivit din neadecvarea perfectă a două momente care fac posibil jurnalul intim. Dar, astfel, el înțelege să-şi respecte legea fundamentală, proiectul cu bătaie lungă al oricărui limbaj: rigoarea. Liber consimțita rigoare.

Gradul de elaborare a jurnalului diferă, la acelaşi autor, de la epocă la epocă. După cum, şi mai mult, de la autor la autor. Unele perioade ale vieții sunt transcrise cu o mai mare atenție la fidelitate, la efectul „artistic" al scrierii, altele, cu totală indiferență la aceasta.

Explicațiile sunt de natură psihologică, dar şi dictate de caracterul autorului sau de finalitatea jurnalului. Beatrice Didier[61] distinge, luând în considerare gradul de elaborare al jurnalului, două categorii -*Jurnalul ca mărturie a vieții,* în care autorul respinge orice fel de cenzură, nu acceptă revenirile şi eventualele corecturi *şi jurnalul ca operă literară* sau ca dorință de a face literatură.



Această a doua categorie, a jurnalelor în care pretenția literarității textului e o prioritate a scrisului, cuprinde jurnalele ameliorate, îmbunătățite prin rescriere, dar şi, totodată, mutilate. Dacă în jurnalul ce se mulțumeşte să fie o dare de seamă asupra vieții autorului se pierde mult din *plăcerea lecturii,* nefiind, prin forța împrejurărilor, scutit de repetiții, imprecizii de exprimare şi stângăcii stilistice, a doua categorie aşază o armură de falsitate între viață şi literatură. Oricum ar sta lucrurile, *data* rămâne, în egală măsură cu eul, substanța jurnalului. Ea asigură scrisului continuitate şi progresie, opu-nându-se lecturii, digresivă şi discontinuă.

**Ritmicitatea**

Nu e lipsit de sens faptul că unii autori notează nu numai ziua, dar şi ora începerii scrierii jurnalului. Insă foarte rar, aproape niciodată, şi pe aceea a încheierii: importantă e plecarea, nu destinația.

Jurnalul intim nu (con)duce nicăieri. El *readuce* un timp, un gest, un eveniment. In fragmentarismul, în repetitivitatea sa încerci să descoperi un autor şi dai peste un om.

Data înscrisă în susul paginii atrage atenția că te afli, totodată, în fața unui *timp*: timpul vieții unui om, al unei ființe. Adică elementele de care facem de obicei abstracție. Dar timpul marcat, ca o socoteală finală, mereu repetată, nu e timpul unei abstracțiuni: e însuşi timpul *realității,* apăsător, vorace, timpul care nu se poate răscumpăra decât sacrificând o existență umană. O existență răscumpărată, la rândul ei, prin supunerea oarbă la presiunea acestuia, prin asumarea deliberată a unei fatalități.

*Discontinuitatea* jurnalului intim provine şi din obsesia sau absența obsesiei elaborării. Intre listele de comisioane ale lui Baudelaire, inscripțiile de pe parapetele insulei Saint-Louis, ale lui Restif de la Bretonne şi, poate, casetele înregistrate ale viitorului şi pagina savant compusă a unui Gide sau Claude Mauriac aproape că nu există nici o înrudire.

Şi totuşi, factorii unificatori ^ timpul şi persoana, dublați de semnificația subiectivității: temporală, pe de o parte şi decurgând din impreciziile persoanei întâi, pe de alta ^ le aşază în aceeaşi categorie. La urma urmelor, strategia jurnalului intim vizează dorința de comunicare. Or, paradisul comunicării se poate foarte bine realiza şi printr-o simplă notație fugară, şi rescriind aceeaşi scenă, aceeaşi secvență, până la deplina ei impersona-lizare.

Oricum ar sta lucrurile, scriitura *zilnică,* înfruntarea cotidiană a timpului, rămâne un ideal. De pildă, Charles du Bos scrie de mai multe ori pe zi, notând ora, minutele şi locul. La fel, Amiel. Cât priveşte datarea, ea este indispensabilă. Data marchează, desigur, inserția în timp, o modalitate practică şi, de ce nu, comodă, de a scăpa uitării[62].

Din acest punct de vedere, Benjamin Constant e un maniac, pe câtă vreme un Jouhandeau sau Camus, dar şi Musil ori Kafka şi Gombrowicz par să eludeze presiunea timpului: unii dintre ei notează doar sporadic ziua, alții doar anul.

Dacă, de voie, de nevoie, admitem că timpul standard al jurnalului rămâne prezentul, cu toate ocolurile prin diverse forme ale trecutului, există şi un *viitor* al jurnalului. Un timp corespunzător timpului recitirii. El obligă scrisul la o mai mare atenție, chiar în cazurile autorilor ce rămân „la prima mână".

Viitorul introduce o altă perspectivă. Răfuiala scriitorului nu mai vizează

doar neputințele, vizează şi virtualitățile. Vocația de *addenda corrige* a jurnalului începe să acționeze în dublu sens. Rescriind, din perspectiva prezentului, evenimentele, el le şi manipulează, sub presiunea unui viitor incert, dar presimțit. A unui viitor pentru care, în fond, scrie.

Legând trecutul de viitor, jurnalul intim tinde să fie, asemenea autobiografiei, o *sintezã,* sacrificând *instantaneitatea* ambiției de a instaura o permanență. Un *modus vivendi* care să împace fragmentari smul şi discontinuitatea cu vocația întregului şi a necontenitului. A concluziei extrase din premise fragile, completând prin imaginație figura retorică a elipsei.



**Extensiuni temporale**

Nefiind, în cele din urmă, decât o formă deschisă, o potențialitate, jurnalul intim încorporează şi calitățile unui *obiect temporal*^. Adică el nu este o simplă componentă a textului, ci un obiect care conține în sine o extensiune temporală. Ca şi obiectele temporale husserliene, jurnalul intim e produs de o *impresie originară.*

Dar momentul inițial, un *prezent* aproape insesizabil, se transformă în trecut în chiar clipa definirii, a particularizării sale. Insă, odată scris, acest trecut, acest proaspăt trecut redevine un prezent ^ prezentul etern al scrisului. Plasat pe asemenea coordonate, jurnalul intim evoluează între oglinzi paralele. Intre promisiunea unui prezent veşnic şi a unui trecut incapabil să-şi păstreze tensiunea, dar şi demnitatea imuabilității.

Psihanaliza a legat scrisul, ca act inocent şi direct (deci, ca formă a defulării) de un anumit *timp* al scriiturii şi al credinței în limbaj[64]. E un limbaj care-l *locuieşte,* la modul cel mai direct, pe autorul de jurnale. Pentru acesta, fiecare zi este un timp-zero, fiecare nou rând adăugat jurnalului, o încercare de a *centra* timpul descentrat, „galaxiile în derivă"[65].

De fiecare dată când se reuşeşte „centrarea" timpului, scrie psihanalistul, se produce încarnarea inconştientului într-un *corp,* a unui nou zeu, a unei noi

religii.

Nu altceva se întâmplă cu jurnalul intim: timpul pe care-l instituie este un timp al trăirii, suprapus timpului confesiunii. Dar simpla sa captare, prin înscrierea datei, nu înseamnă mare lucru. Măsura timpului, calitatea sa, o dă interpretarea, şi nu arbitrara numerotare.

Jurnalul intim confirmă o lege ^ în egală măsură a fizicii şi a psihanalizei: există câte un timp pe care-l decupează *dorința.* Legat întotdeauna de semnificant, timpul suferă acțiunea declanşatoare a acestuia. Timpul reținut (reținut, „pur şi simplu", spune Daniel Sibony), clipele pietrificate se însuflețesc sub presiunea semnificantului, adică a obiectului care mărturiseşte.

Odată *scris,* timpul începe să confirme legile discursului literar care l-a făcut prizonier. Iar una din legile fundamentale

ale jurnalului literar cere ca unei investiții de timp să-i corespundă o investiție egală de semnificație.

Dar legile, codurile interpretative alcătuite *ad-hoc* refuză, câteodată, să se aplice până şi abstracțiunilor. Mizând pe libertatea ambiguității, eul care scrie nu respectă invitația identificării cu un eu real al autorului.

Cele mai multe jurnale alternează ^ şi în scrierea, şi în comentarea propriului conținut ^ trei modalități temporale. Cea dintâi, dictată, parcă, pentru a sfida definiția genului („o scriere zilnică, relatând întâmplările unei zile") propune un *nivel retrospectiv* al scriiturii. Jurnalul intim *se scrie* ancorat în fluctuațiile memoriei. Un trecut, mai mult sau mai puțin îndepărtat (când nu e vorba de *trecutul* aceleiaşi zile) este readus, actualizat prin scris.

Scrisul ^ în cazul jurnalului intim mai mult decât în oricare altul ^ este o formă de a reacționa, de a retrăi ceea ce n-a fost pe deplin trăit. O modalitate de a *eterniza,* de a construi din neputințe edificiul solid al amintirii.

Scrisul nu se suprapune niciodată trăitului, pentru că e *reflectarea* unei realități. Un autor de jurnale care ar scrie necontenit nu ar avea de transcris decât gestul propriei meca-nicități. Intervalul pus, întotdeauna, între aceşti doi poli obligatorii ai jurnalului intim determină *retrospectivitatea* timpului scrierii. Pentru că, firește, orice formă a scrisului există doar în perspectiva unui *timp recapitulativ.*

In ciuda voinței autorului de a-şi controla toate registrele creației, el nu va reuşi niciodată să înfrângă evidențele. Redactarea jurnalului intim se vede parazitată de un *timp paralel* al scrierii sale.

Timpul narat şi timpul „narațiunii", adică al textului literar pe care-l formează jurnalul intim, se află, prin natura lucrurilor, într-o perpetuă non-beligeranță. Ele nu se întâlnesc, decât simbolic, în spațiul paginii, unificate

arbitrar prin formula literară care le conține şi le potențează.

Diferențierea decisivă a timpului narațiunii şi a timpului narării se produce la jurnalele care tind să încalce formula de bază. La cele care nu se mulțumesc cu simpla narare a lui



*lejour aujour,* extinzându-se în spații temporale mai îndepărtate, împletind senzația scrierii directe cu nu mai puțin iluzoria tehnică a îndepărtării.

Timpul paralel se infiltrează acolo unde strategia narativă are în vedere recuperarea simultană a prezentului convențional şi a trecutului îndepărtat. Adică a unui timp care nu-l va intersecta niciodată (pentru că i se opun prea multe obstacole : de la imprecizia sau ignorarea datei, la formele verbale din sfera trecutului) pe cel al transcrierii.

In fine, dublând paralelismul inevitabil al celor două registre determinate de statutul narațiunii, se manifestă un *timp abuziv.* Un timp neverificabil. Un timp preluat, pentru care autorul depune o mărturie indirectă. Un timp la care n-a fost martor, la care se raportează, dar la care n-a participat. De pildă, timpul naşterii celui care scrie. Un timp-limită, adus în pagină prin dorința de organizare, dorința de *a începe cu începutul*[66]. De a pune o minimă ordine în haosul cotidian al mărturisirii, în labirintul a cărui străbatere necesită cel puțin clarificarea inițială, stabilirea coordonatelor timpului zero.

Puține jurnale intime scapă străbaterii, cvasiobligatorii, prin acest *timp.* Viața *reportată* dintr-un plan în altul, din neant în dreptunghiul paginii scrise, trece, trebuie să treacă prin prelungirea timpului pe care, fără să ştie, l-a parcurs. Timp presimțit, timp recuperat, abuzând de altă voce narativă. Eului narativ, indefinibil, i se substituie un martor adevărat: un document, o tradiție, o persoană.

Abuzul cronologic nu implică, totuşi, permanentizarea unei metode constrângătoare. De obicei, acest tip al definirii temporale acționează pe spații înguste: introduce sau segmentează un discurs. Fragmentează vocația însăşi a fragmentarismului, subminând-o cu mărturia că discontinuitatea promite întotdeauna o permanență.

După impactul decisiv, după experiența a ceea ce nu poate fi mărturisit cu certitudine, jurnalul intim se stabilizează în una din celelalte două forme. Adevărul este însă că, de cele mai multe ori, ele coexistă. Fiecare, în felul său, contribuie la

instituirea unei tensiuni temporale în interiorul jurnalului intim. A unui pact cu ziua de azi, cu ziua de ieri.

**Contragerea în fragment**

Jurnalul intim rezolvă şi tensiunea întreținută de memorie. Organizându-se ca discurs, ca materialitate şi coerență în jurul ideii de *iluzie a vieții*[67]*,* memoria dobândeşte unitatea dintre sine şi lume, deschizând drum apariției *textului,* permițând transcrierea tensiunii invizibile, a nevăzutului ce organizează subteranele discursului confesiv.

Supusă presiunii timpului, memoria se modifică prin mărturisire. Intrând în patul procustian al fragmentarismului, ea unifică nivelele temporale ale jurnalului. Presiunea ei, mai slabă sau mai puternică, modulează amplitudinea iluziei. După anihilarea completă a senzației de incertitudine, dată de fragmentarismul „demonstrației" implicate de orice act literar, jurnalului îi rămâne intactă, neintrată în mecanismele devoratoare ale rutinei, încă o misiune: de a-şi atinge, prin consecvență, cota maximă a fidelității față de propria-i existență şi de propriile-i condiții de funcționare.

Premisa jurnalului intim reclamă supunerea la un cod: fragmentul se dizolvă în întreg, evenimentele, izolate prin actul segmentării în unități independente, se recompun în perspectiva întregului. A întregului reprezentat de viața scriitorului[68]. Altfel spus, privite prin ocheanul memoriei, evenimentele vieții se văd aşa cum nu au fost niciodată: explicabile, fireşti, logice, pline de sens.

La rândul său, întregul se contrage In fragment, proiec-

tându-se în deschiderea abruptă a unei *fantasme* a *discursului*[6]^.

Dacă „plăcerea lecturii" se dezvăluie lent, prin acumulare de

senzații, de experiențe, într-o complicitate crescândă cu autorul, plăcerea comprimării, a redactării fragmentare se descătuşează

nstantaneu. Ea înseamnă şi trecerea unei probe de virtuo-

itate, de elasticitate a gândirii şi a scrierii ^ un document al

exterității autorului.

în ciuda mizei mari a oricărui jurnal ^ însăşi viața celui care scrie -, unitățile sale de transpunere sunt mai apropiate de instrumentele farmaceutice. Ele intră în logica acestui tip de discurs, care propune fără să conchidă, care se mulțumeşte cu sugestiile parțiale: contabilizarea unei singure zile.

Logică este şi evoluția de la fragment la jurnal. „Alunecarea" spre jurnal îşi găseşte alibiul în distrugerea nostalgiei comunicării totale. De altfel, indiferent de scopul său imediat, jurnalul intim rămâne un text cu *autodestinație*[10]. Oricâți cititori ar avea în vedere, de la unul singur ^ autorul însuşi -, ca în atâtea cazuri, sau trei^patru, cum pretinde Stendhal ori, pur şi simplu, un public larg, jurnalul intim e dominat de *clauza secretului*[11]. Tendință facilitată şi de idealul fragmentarismului: suprema condensare. O reducere nu a sensului, ci a formei.

Aceasta este şi una din rațiunile pentru care jurnalul intim nu este preocupat de *stil.* Dacă nu admitem că stilul său e însăşi absența stilului ^ o tehnică a omisiunii şi a revenirii, a aproximării şi a descrierii amănunțite. Un stil creat de presiunea conjugată a timpului şi a memoriei, care nu se pot reconcilia decât negându-se şi afirmându-se reciproc, la nesfârşit.

**Un bastion al narcisismului**

Desigur, jurnalul intim nu e scutit de „mediocritatea artistică a spontaneității"[72]. De artificiul de a te menține în zona lucrurilor pe care le trăieşti, dar nu le controlezi. Singura lui justificare este, după Roland Barthes, cea literară. El nu trebuie să răspundă nici unei misiuni. Poate doar aceleia de a exprima „în mod esențial neesențialul lumii"[73]. De a se concentra asupra amănuntelor care nu sunt niciodată lipsite de semnificație literară.

Dar, pentru a exista o plăcere estetică, trebuie să existe şi o anume „refulare a dorinței"[74]. O deplasare sau o deformare, o transformare în legătura dintre „afect şi reprezentare"[75]. „Fantasmele artistului", care, în cazul jurnalului intim, sunt, aproape nemodificate, şi ale personajului, se obiectivează prin chiar



actul deghizării lor în cuvinte ^ în fragmente de conversație, în relatări, în captarea în priză directă a unei experiențe a eului, în confruntarea structurii narcisice[76] care dă soluția activității creatoare.

Arta, manifestare triumfătoare a eului, a rămas ultimul „bastion al narcisismului"[77]. Reflectarea, sub orice formă, dar, mai ales, reflectarea ca înfruntare a vieții, introduce o „structurare speculară"[78] şi, odată cu ea, absența

şi îndoiala interpretării.

Plăcerea estetică dovedeşte, în cazul jurnalului intim, existența unui narcisism autoproducător, liber, suficient sieşi. Jocurile artei ori unicul joc al artei cu eul scriitorului permit repetiția şi multiplicarea, instaurând o subtilă diferență.

Jurnalul intim devine posibil în clipa în care monotonia şi repetiția transcend spațiul evenimentelor. Timpul şi spațiul confesiunii nu sunt „nici independente" şi „nici echivalente"[79]. Şi nici măcar decisive pentru edificarea structurii sale. Decisivă e topologia evenimentelor, timpul insinuat între fragmentele spațiului care conține semnificațiile.

**Opera neterminată**

în epocile mai noi, îndeosebi în perioada post-structuralistă, modelul (unitatea) textului nu mai este fraza. Textul poate fi format şi de „un jet puternic de cuvinte", de o panglică de infra-limbaj[80]. Altfel spus, teroarea ordinii a fost înlocuită de nu mai puțin despoticul spectru al libertății, al eliberării de sub constrângerile construcției literare tradiționale.

Ca gen literar, jurnalul intim intră în scenă abia în această clipă: când caracterul non-logic şi non-articulat al gândirii intimiste devine un *a priori* al discursului. Aproprierile de tipul joycean al narațiunii sunt vizibile. De altfel, au şi fost sesizate[81].

Mai veche decât această prejudecată e evidența că scrisul nu se împlineşte decât printr-o funcție socială[82]. Nimeni nu scrie numai pentru sine, nimeni nu acceptă riscul aneantizării



eforturilor disperate de a se explica, de a comunica, de a intra într-un anumit circuit al tensiunii existențiale.

Mai aproape de realitate e observația că statutul ambiguu al jurnalului îl dau ezitările între uzul privat şi destinația publică, incertitudinea (singura incertitudine!) publicării sale[83]. Precaritatea textuală nu e, însă, o piedică în devenirea literară. Marcat de strategia secretului, jurnalul intim îşi construieşte o identitate prin înseşi gesturile care îl cenzurează, care îi conferă statutul de *operă neterminată* şi discontinuă.

Chiar dacă a scrie înseamnă a înfrunta experiența *discontinuului*[84], enunțul jurnalului nu este izolat decât în aparență. El se leagă de toate celelalte enunțuri, trecute şi viitoare, pentru că legea de funcționare a jurnalului intim este

*paradigmatică*[85]. Discurs parcelat, închis între parantezele unei date, el aboleşte distanța dintre subiectul enunțării şi subiectul enunțului, restabilind-o, totodată, prin fatalitatea repetiției: zilele, întocmai senzațiilor, întâmplărilor sau gândurilor, se succed, redeschizând ceea ce părea definitiv închis.

Adevărata calitate a jurnalului intim ^ aceea de numitor comun al contrariilor unei vieți ^ se relevă în spațiul dintre astfel de segmente. Unite pe dedesubt, ochiuri ale aceleiaşi plase, fragmentele de jurnal formează o țesătură imposibil de izolat, imposibil de redus la un singur sens.

Nu e vorba, fireşte, de o singură țesătură, ci de o rețea, de o suprapunere desăvârşită, câteodată aproape de nepătruns. Dar un text nu e cu adevărat text decât „dacă se ascunde primei vederi"[86]. Adevăratul text literar nu admite descifrarea instantanee a legilor sale de funcționare şi nu-şi dezvăluie de la prima ochire *regula jocului.* Din acest punct de vedere, jurnalul intim pare a fi una din întruchipările perfecte ale *textului.*

Faptul divers transcris se desparte de sine, „decupându-se în evenimentul temporal"[87] care-l determină, dobândind o existență şi forme proprii. Odată cu intrarea în regimul scrisului el începe să fie un *act literar.* Sau, în terminologia lui Michel Foucault, „un eveniment şi un monument", şi nu un document[88].



De altfel, conceptul de jurnal, ca şi cel de autoportret, are, în literatură, un sens mai degrabă metaforic. Ideea de operă, de literatură nu preexistă textului, ci se iveşte deodată cu aceasta[89]. Jurnalul, ca orice gen literar, se descoperă pe sine pe măsură ce se scrie: atunci când cuvântul nu mai pluteşte 2n derivă, ci se supune unei funcții precise ^ traducerea pulsi-jnilor conştiinței. El poate înceta chiar: să fie ceea ce fusese -un cuvânt -, asumându-şi până şi riscul *paragramaticalizării*[90].

Acceptând, ca autobiografia, autoportretul, ca amintirile, biografiile, memoriile sau corespondența, un „pact autobiografic"[91], jurnalul intim intră în categoria textelor *referențiale.* Ele nu vizează „efectul de real", ci imaginea realului. Adică o formă de transcriere, de interpretare ^ o formă literară.

**Oameni de interior**

După cum se observă, practicarea jurnalului ține, în mod fatal, *de intermitență.* E imposibil de stabilit frecvența minimală sau cea maximală a notației. Din astfel de observații nu se pot trage nici un fel de concluzii lămuritoare: importantă e nu constanța practicării sale, ci „constanța proiectului"[92].

Adică amplitudinea voinței de a scrie. Nu de a face simplă analiză, simplă contabilitate a existenței, ci de a recrea, de a reinventa o lume. O lume în care autorul crede, aşa cum crede şi în jurnalul intim. Crede cu tot riscul implicat de scrierea lui: de aşteptare înşelată, prin speranța recuperării unui timp, fără să-şi dea seama că şi timpul scrierii alterează[93], în exact aceeaşi măsură, spațiul temporal pe care-şi propusese să-l recupereze. *Cronofagia* jurnalului, cel mai subtil dintre viciile sale de fond, nu anulează, însă, cu totul, ceea ce rămâne în urma sa: un proiect, o mărturisire, amprenta, unica amprentă materială, a unei existențe.

Caracterul literar al jurnalului intim este rezultatul altui paradox, aproape insesizabil. Dacă jurnalul, ca *scriere,* apare în momentul în care importanța eului devine vizibilă pentru oricine, reflex al dorinței de a-l cunoaşte, de a-l cultiva, de a-1

***j***

**zuu**

UABȚILE OBUDB

CUTIA NEAGRĂ

201

consemna pe foaia de hârtie, *literaritatea* sa (neimportantă pentru mulți dintre cei care l-au studiat: Genette vede în el o simplă „proteză", Blanchot „insignifianța", pentru Barthes e doar un „album"...) survine mult mai târziu: când punerea de acord a persoanei cu timpul nu mai e decât un pretext.

In acest interval, tehnica jurnalului intim pătrunsese, pe scară largă, în literatura propriu-zisă: în roman, în reportajul literar. Literaritatea sa nu o dau, fireşte, nici rescrierea, nici retuşurile, nici finisarea îndelungată sau înfrumusețarea. Literaritatea o dă noua atitudine față de propriu-i statut. Sensul jurnalului intim nu se raportează, în fond, la nici una din premisele sale. Nici la autor, nici la dată, nici la „intimitatea" conținutului. Problemele autorului, probleme morale, familiale, financiare etc. sunt, în noua perspectivă, problemele

unui *personaj.* Ale unui personaj dintr-o scriere clasică, realistă, un personaj al unei lumi clar delimitate. Dar o lume în egală măsură fictivă, o lume *scrisă.*

între *confesiune* şi *elaborare,* între *persoană* şi *personaj,* învinge de fiecare dată al doilea termen. împrejurările vieţii nu mai sunt decât componentele unui text. E adevărat, un text vulnerabil, neterminat. Un text care-şi trădează, poate, mult prea uşor mecanismele de funcţionare ^ dar nu şi pe cele de apărare. Un text evolutiv, şi nu *rezolutoriu*[94]*,* fără sfârşit, produ-cându-se în chiar clipa scrierii sale.

Ca literatură, abia ca literatură, jurnalul intim acceptă orice definiţie[95]. Acceptă şi oricâte interpretări, pentru că oferă nesfârşite posibilităţi de explorare a părţii sale nevăzute. Ca mitologie a autenticităţii, ca oglindire a eului, ca depozitar al inexprimabilului, ca text potenţial, ca *icriture livree au hazard,* ca modalitate de exprimare paralelă, ca alternativă existenţială, ca gen al incertitudinii, ca memorial al absenţei, ca falsificare (prin înfrumuseţare, prin adecvare la adevăr), ca lipsă de imaginaţie, ca procedeu literar, ca revanşă psihologică, mărturie maniacală, diversiune teoretică, în fine, răstălmăcire, rea-vo-inţă, tăgăduire, efemeridă, capriciu, unicitate, document, auto-referenţialitate, meditaţie, transparenţă, modă, strategie, tehnică,

metodă, slăbiciune, eşec, autodenunţ... toate, măşti ale acestor

*7 7 ) ? } 7* j

*oameni interiori,* ale acestor *oameni de interior,* acceptând, poate orgolios, şi o altă definiţie, un alt pact, chiar dacă inconştient, chiar dacă nemărturisit, scris şi secret, dintre un *eu* şi un *timp.*

*Note*

(1) Tzvetan Todorov, *Poetica. Gramatica Decameronului.* Traducere de Paul Miclău, Editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 46.

(2) Tzvetan Todorov, *Poetique de la prose,* Editions du Seuil, Paris, 1971, p. 40.

(3) *Cf.* Michel Foucault, „L'ecriture de soi", *in Corps ecrit,* nr. 5, 1983, pp. 4-5.

(4) „A vorbi despre tine însuţi nu înseamnă a te cunoaşte?" se întreabă Fericitul Augustin, vizând un răspuns implicit (Saint Augustin, *Les Confessions.* Traducere, prefaţă şi note de J. Trabucco, Garnier-Flammarion, Paris, 1964, p. 203).

(5) Michel Foucault, loc. cit., p. 6.

(6) *Ibidem,* p. 7.

(7) M. Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică.* Traducere de Nicolae Jianu,

Editura Univers, 1982, p. 349.

(8) *Ibidem,* p. 352.

(9) *Ibidem,* p. 360.

(10)B6atrice Didier, *Le Journal intime,* P.U.F., Paris, 1976, p. 37.

(11) *Ibidem,* p. 8.

(12)Michele Leleu, în *Les Journaux intimes,* P.U.F., Paris, 1952, propune, pentru a evita parafraza, noțiunea de *diarist.* (13)Alain Girard, *Le Journal intime,* P.U.F., Paris, 1963, p. XIV. *(U)Ibidem,* p. XX. (15)Beatrice Didier, *op. cit.,* p. 45.

(16)Paul Ricoeur, *Le conflit des interpretations. Essais d'hermeneutique,* Editions du Seuil, Paris, 1969, p. 224.

(17)*Ibidem.*

(18)*Ibidem.*

(19)Jean-Louis Baudry, „Bataille et l'expărience intărieure", *in Tel*

*Quel,* nr. 55, 1973, p. 67. (20) *Ibidem.* (21)Karen Horney, *Neurosis and Human Growth,* Norton Library, New York, 1950, p. 65.







(22)Jean-Louis Baudry, loc. cit., p. 68. *(23)Ibidem,* p. 76.

(24) Jean-Bellemin-Noel, *Vers l'inconscient du texte,* P.U.F., Paris, 1979, p. 197.

(25) J.-B. Pontalis, *Apres Freud,* Gallimard, Paris, 1.968, p. 311.

(26)Jacques Durandeaux, *Poetique analitique. Des languages et des discours dans la psychanalyse,* Seuil, Paris, 1982, p. 21.

*(27)Ibidem,* p. 36.

(28)J.-B. Pontalis, *op. cit.,* p. 311.

(29)Jacques Durandeaux, *op. cit.,* p. 88.

(30)J.-B. Pontalis, *op. cit,* p. 311.

*(31)Ibidem,* p. 313.

(32) Făcând inutilă o clasificare, altminteri plină de sugestii prețioase, a

Michelei Leleu, care operează distincția între jurnalele *sentimentalilor,* ale *nervoşilor,* ale *pasionaților,* ale *activilor.* De altfel, cel puțin în veacul nostru, scrierea jurnalelor începe să țină mai curând de o modă, decât de nişte predispoziții temperamentale. De acceptarea şi opțiunea pentru un gen literar sau altul. Accentul se deplasează din zona psihanaliticului în aceea a psihologicului.

(33)J.-B. Pontalis, *op. cit.,* p. 326.

(34)Karen Horney, *op. cit.,* p. 23.

(35)Jacques Lacan, „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je", *in Ecrits,* I, Editions du Seuil, 1971, p. 90.

*(36)Ibidem,* p. 94.

*(37)Ibidem,* p. 93.

(38)Anna Freud, „Le moi et Ies măcanismes de d^fense". Traducere din limba germană de Anne Berman, P.U.F., Paris, 1973.

(39)Claude Abastado, „Raconte! Raconte...", *in Revue des sciences humaines,* Tome LXII, nr. 191, 1983, p. 8.

(40) Sarah Kofman, *L'enfance de l'art. Une interpretation de l'esthetique freudienne,* Petite Bibliotheque Payot, Paris, 1970, p. 33.

(41)Băatrice Didier, *Op. cit,* p. 87.

(42)*Ibidem,* p. 103.

*(43)Ibidem,* p. 106.

*(44)Ibidem,* p. 135.

(45)Karen Horney, *op. cit.,* p. 23.

(46) în terminologia lui Freud, *Ideal-Ich* semnifică eul primordial, neobiectualizat în dialectica identificării cu *celălalt.* Pentru Pierre Fedida, *la moi ideal* desemnează „o poziție mistică a eului angajat în idealul infantil al omnipotenței" *(Dictionnaire de la psychanalyse,* Librairie Larousse, p. 91).

(47)Jacques Lacan, loc. cit. p. 91.

(48)Raymond Jean, *Lectures du deşir,* Editions du Seuil, Paris, 1977, p. 21. *(40)Ibidem,* p. 22. (50)Michel Jeanneret, *La lettre perdue. Ecriture et folie dans l'oeuvre*

*de Nerval,* Flammarion, Paris, 1978, p. 59.

(51)Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la premiere personne dans le roman,* Librairie Josâ Corti, 1973, p. 9.

(52)Jacques Lacan, *op. cit,* p. 97. Termen-cheie al psihanalizei, greu de echivalat în româneşte, termenul german *das Es (It* în englezeşte, ca în franțuzeşte) este definit astfel de către L. Laplanche şi J.-B. Pontalis: „Una dintre cele trei instanțe distinse de Freud în a doua sa teorie despre aparatul psihic. *Ca*

constituie polul pulsional al personalității; conținuturile sale, expresia psihică a pulsiunilor sunt inconştiente, pe de-o parte ereditare şi înnăscute, pe de alta refulate şi dobândite. Din punct de vedere economic, ca este pentru Freud rezervorul prim al energiei psihice: din punct de vedere dinamic, el intră în conflict cu eul şi supra-eul, care, genetic, sunt diferențieri" *(Vocabulaire de la psychanalyse,* ed. a Ii-a, P.U.F., Paris, 1968, p. 560).

(53)Jacques Lacan, *op. cit.,* p. 97.

(54)Yves Mauvais, „L'âcriture en dăfaut", *in Litterature,* Larousse, Paris, nr. 33, 1979, p. 79.

(55)Raymond Jean, *op. cit.,* p. 21.

*{56)Ibidem,* p. 23.

(57)Beatrice Didier, *op. cit.,* p. 161.

(58)Alain Girard, *op. cit,* p. 123.

(59)Raymond Joan, *op. cit,* p. 12.

(60)*Ibidem,* p. 23.

(61)Beatrice Didier, *op. cit,* p. 145. Pe lângă această clasificare propusă de cercetătoarea franceză şi pe lângă aceea, citată, aparținând Michelei Leleu, am înregistrat şi alte câteva tentative de a stabili o tipologie a jurnalului intim. Jean Rousset, într-un eseu de clasificare bazat pe poziția destinatarului, într-o ordine crescătoare a deschiderii, dinspre secret spre divulgare, adică dinspre lectorul absent, virtual şi exclus, spre cel intrus, tolerat sau cerut, distinge: 1. *Jurnale cu autodestinație.* Ar fi vorba despre jurnalele scrise pentru recitire, pentru confruntare. în această categorie se înscriu jurnalele ținute de Mâine de Biran, de Amiel, Jules Renard, Mircea Eliade, cărora le-am adăuga şi pe cele ale lui Maiorescu, Iacob Negruzzi sau Mateiu Caragiale. Sunt, în general, jurnale ale unei *excrescențe narcisice,* în care naratorul şi receptorul se confundă, fără a se eluda nici o clipă



modificările produse de distanțare. însă, ca regulă generală, secretul acestor jurnale nu e violat. 2. *Jurnale cu pseudo-desti-nație.* In acest tip de jurnal, rolul şi numirea naratorului sunt înscrise în text: „Biata Mărie! creşterea mea se produce alături de spectacolul morții tale..." (la Maurice de Guerin) sau: „O, copiii mei, n-o să ştiți niciodată cât vă iubesc!" (la George Sand). Tot în această categorie se înscriu jurnalele lui Stendhal, Gombrowicz sau Gide, precum şi pagini din jurnalele lui Radu Petrescu.

După gradele destinației, Jean Rousset („Le journal intime, texte sans destinataire ?", *in Poetique,* nr. 56, 1983) preconizează o diviziune în jurnale care

tind spre *închidere* (cazul celor cu *auto-destinație,* cu *pseudo-destinație,* distingând, în acest al doilea caz, între naratari interni şi naratari externi) şi jurnale care tind spre *deschidere.* Acestea, la rândul lor, pot avea o *deschidere redusă* (cu situațiile destinatar privat/lector potențial, lector privat/non-destinatar şi Jurnalul pentru noi doi", scris, ca în cazul lui Tolstoi de pildă, de către cei doi soți) sau o deschidere *maximală* (jurnalele destinate *publicării,* prezentând, şi ele, un grad puternic al destinației, în cazul publicării antume, şi un grad slab al destinației, în cazul publicării postume şi autorizate).

Alain Girard, mai prudent, dar, totodată, mai sedus de risc, propune o tipologie a jurnalului intim în funcție de caracterul celui care scrie. După el, există trei feluri de jurnale intime: 1. „Jurnalele meditativilor sau ale visătorilor" (autori reprezentativi: Mâine de Biran şi Amiel). 2. „Jurnalele nervoşilor" (Byron, Benjamin Constant, Stendhal). 3. „Jurnalele pasionaților" (adică ale „caracterelor" puternice) (A. Girard, „Le Journal intime", P.U.F.).

Pentru G Călinescu, există mai multe tipuri de jurnale: 1. „Jurnalul care umflă activitatea şi gesticulația zilnică, insinuând o deplasare de pe plan fizic pe plan metafizic." G. Călinescu îl numeşte, metaforic, Jurnalul vaporos al femeii". 2. „Jurnalul de bord în timpul redactării unei cărți" (de exemplu, unul din jurnalele lui Gide). 3. „Notesul prozaic" („gen Stendhal"). 4. „Jurnalul preocupat de succesul literar al autorului" (ca, de pildă, E. de Goncourt). (G. Călinescu, „Fals jurnal", *in Cronicile optimistului,* E.P.L., 1964).

La rândul său, Eugen Simion distinge trei feluri de manifestare a jurnalului. 1. „Jurnalul ca roman indirect", „cum îl numeşte Eliade şi cum l-a ilustrat el însuşi în anii '30 prin *India* şi *Şantier",* 2. „Jurnalul ca *aide-memoire",* „cronică fragmentată a unui spirit care pune ideile mari în cărți şi micile întâmplări ale vieții în asemenea caiete de uz intim", 3. „Jurnalul ca jurnal", „o



antiliteratură care, prin forța talentului şi autenticitatea confesiunii, se impune ca literatură şi acoperă uneori literatura propriu-zisă" (Eugen Simion, *Sfidarea retoricii,* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985).

în fine, merită a fi reținută clasificarea lui Roland Barthes. Fără a fi o clasificare propriu-zisă a jurnalelor, ci o justificare a *litera-rității* acestora, ea trebuie consemnată pentru posibilele sugestii implicite, în sensul celor discutate aici. Barthes vede patru motive care conferă jurnalului intim valoarea de literatură: 1. *Motivul poetic* („de a oferi un text «colorat» cu o individualitate a scriiturii, cu un «stil» [s-ar fi spun pe vremuri], cu un idiolect specific autorului [s-ar fi spus nu de mult]"). 2. *Motivul istoric* („de a risipi, de a pulveriza, zi după zi, urmele unei epoci, toate marile învălmăşiri, de la informația importantă, la

amănuntele de moravuri. Nu-mi place, oare, nespus de mult să citesc în *Jurnalul* lui Tolstoi viața unui senior rus din secolul al XIX-lea?"). 3. *Motivul utopic* („a-l transforma pe autor într-un obiect al dorinței: mi-ar plăcea să cunosc intimitatea, felul în care-şi cheltuieşte zilnic timpul, să-i ştiu gusturile, umorile, scrupulele unui autor care mă interesează; aş putea merge chiar până acolo încât să-i prefer persoana, în dauna operei, să mă arunc lacom asupra Jurnalului şi să-i ignor complet cărțile") 4. *Motivul amoros {idolatru)* („să faci din jurnal un atelier de fraze: nu de fraze «frumoase», ci de fraze juste: să ameliorezi mereu justețea enunțării [şi nu a enunțului], urmând un imbold şi o strădanie, o fidelitate a proiectului, foarte asemănătoare pasiunii") (Roland Barthes, „Delibăration", *in Tel Quel,* nr. 82, 1979).

Fireşte, se pot introduce şi alte criterii de clasificare (după gradul de elaborare, după frecvența scrierii, după vârsta autorilor, după sex etc. etc), însă ele rămân, totuşi, elemente colaterale analizei. Am menționat aceste abordări doar pentru a proba, şi în acest fel, tratamentul aplicat în mod frecvent jurnalului, tratament ce nu diferă de cel al oricărei alte *creații literare.* (62)*Ibidem,* p. 23.

(63)E. Husserl, *Legons pour une phenomenologie de la conscience intime du temps,* P.U.F., Paris, 1964, *apud,* Daniel Christoff, *Husserl ou le retour aux choses,* Ed. Seghers, Paris, 1966.

(64)Daniel Sibony, *L'Autre incastrable,* Psychanalyses-ecritures, Seuil, Paris, 1978, p. 181.

*(65)Ibidem,* p. 209. (66)Jean Rousset, *op. cit.,* p. 22.

(67) Wolfgang Iser, *The Implied Reader,* The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980, p. 130.



***'Ml***

(68)Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography,* London, 1966, p. 16.

*{69)Roland Barthes par Roland Barthes,* Seuil, Paris, 1975, p. 98.

(70)Jean Rousset, „Le journal intime, texte sans destinataire?", *in Poetique,* nr. 56, 1983, p. 442.

*{IDIbidem.*

(72)Roland Barthes, „Deliberation", *in Tel Quel,* nr. 82, 1979, p. 8.

*(73)Ibidem,* p. 16.

(74)Sarah Kofman, *op. cit.,* p. 149.

*(75)Ibidem.*

(76)Termen controversat, *narcisismul* este, fără îndoială, unul din bastioanele psihanalizei. II invocăm aici pentru sensurile lămuritoare pe care le poate aduce în definirea raportului dintre autorul de jurnale şi propriul său eu, precum şi dintre acestea şi mecanismele de funcționare ale eului în actul creator. Dăm în cele ce urmează câteva definiții sau explicații ale narcisismului: „Numim *narcisism* stadiul în care *eul* reține libidoul, în amintirea legendei greceşti a tânărului Narcis, îndrăgostit de propria sa imagine reflectată în apă" (Sigmund Freud, *Essais de Psychanalyse appliquee.* Traducre din limba germană de M-mes Edouard Marty şi Mărie Bonaparte, Librairie Gallimard, 1933, p. 140).

„Narcisismul implică două operații complementare, una centripetă, alta centrifugă. Eul tinde, mai întâi, să îşi aproprieze ansamblul fenomenelor, pentru a le forța să intre într-un spațiu subiectiv; dar acolo nu se descoperă decât pe sine însuşi şi ocazia de a-şi satisface egotismul. Dar, totodată, el se expune în fața a mii de identități nediferențiate: de unde decurge o a doua fază, de hipertrofiere şi mărunțire, în care subiectul, în loc să resoarbă obiectele, se lasă absorbit de către acestea." (Michel Jeanneret, *op. cit.,* pp. 27-28)

„Creativitatea presupune încă o componentă narcisică evidentă, pe care n-o abandonează niciodată. Jurnalul intim, producție privilegiată a acestei vârste, arată bine în ce măsură, supus decupării temporale, el reprezintă o pavăză împotriva scrierii unui roman, în sens literal: de a regăsi fantasmele romanului familial". (Michel Mathieu, „D'une improbable esthetique. Essais sur Ies theories psychanalitiques de l'art", *in Psychanalyse du genie createur,* de Didier Anzieu şi alții, Editions Bordas, Paris, 1974, p. 126).

„Narcisismul artei este analog celui al visului. El se caracterizează prin identificarea centrifugă ce operează prin proiecția proceselor psihice în exterior; la amator, acționează şi identificarea centripetă. In primul rând, subiectul se identifică *celuilal ,*

în al doilea îşi identifică propria persoană cu o alta" (p. 164). „Omul narcisic, cel care înclină spre autosuficiență, îşi va căuta cea mai mare parte a satisfacțiilor în procese mentale interne, prin simplul joc al activităților sale psihice, exact ca în artă. Ceea ce însemnă că narcisismul artei nu e doar un narcisism *secundar,* înrudit cu identificarea centrifugă sau centripetă, ci,

totodată, un narcisism *primar,* legat de credința în omnipotența ideilor, în căutarea autosuficienței. Prin aceasta, el reaminteşte narcisismul infantil, cel al primitivilor animişti, şi este comparabil cu magia." (Sarah Kofman, *op. cit,* p. 155)

„Reflectarea este, în acelaşi timp, o identitate confirmată (prin recunoaştere) şi o identitate furată, deci contestată (prin imaginea însăşi): va fi suficientă o simplă interpretare, pentru a aluneca din contemplarea narcisică propriu-zisă într-un fel de fascinație în care modelul, cedând portretului său, sub semnele existenței, se goleşte treptat de sine." (Gerard Genette, *Figures,* Seuil, Paris, 1966, p. 22)

*JJarcisismul,* aşa cum arată elementele furnizate de mitul lui Narcis, poate fi definit ca o relație amoroasă între subiect şi propria sa imagine, mergând până la captarea acestui sine de către imagine. Foarte devreme (1898), termenul a început să desemneze un comportament pervers. (...) Narcisismul s-ar diferenția, deci, de auto-erotism prin constituirea unei relații, care ar angaja ulterior sensul pe care subiectul l-a dat alegerii obiectului heterosexual." (Pierre Fedida, *op. cit.,* p. 180)

(77)Sarah Kofman, *op. cit.,* p. 35.

(78)Michel Mathieu, *op. cit.,* p. 153.

(79)Daniel Sibony, *op. cit,* p. 229.

(80)Roland Barthes, *Le plaisir du texte,* Editions du Seuil, Paris, 1973, p. 16.

(81)„Jurnalul se defineşte printr-o situație specifică a actului narativ: naratorul îşi scrie viața de zi cu zi. Momentele de scriere succesivă se intercalează între evenimentele povestite de către jurnal: istorisirea se plasează, după tipologia lui Gerard Genette, între narațiunile *intercalate.* Genul admite ținerea mai mult sau mai puțin regulată a jurnalului, dar impune datarea sistematică a fiecărei reprize de scriere" (Danielle Deltei, „Journal manque, autobiographie masquăe: Claudine â l'ecole de Colette" *in Revue des sciences humaines,* Tome LXII, nr. 192, 1983, p. 48). Aceeaşi situație e descrisă şi de Philippe Lejeune, care propune, spre deosebire de Genette, conceptul de „narațiune simultană", spre a face distincția față de autobiografie.

(82)

(82) „Nu este adevărat că scrii pentru tine însuți: ar fi cel mai grav dintre eşecuri: proiectându-ți emoțiile pe hârtie, abia dacă le imprimi o palidă prelungire" (Jean-Paul Sarte, *Qu'est-ce que la litterature ?,* Gallimard, Paris, 1972, p. 54).

(83)Alain Pages, „Strategies textuelles: la lettre â la fin du XlX-e siecle", *in Litterature,* nr. 31, 1978, p. 112.

(84) Jacqueline Risset, „Questions sur Ies regles du jeu", *in Theorie d'ensemble,* Seuil, Paris, 1968, p. 267.

(85)Yves Mauvais, *op. cit.,* p. 79.

(86)Jacques Derrida, „La pharmacie de Platon", *in Tel Quel,* nr. 32, 1968, p. 3.

(87)„Enunțul circulă, se ascunde, permite sau împiedică realizarea unei dorințe, este docil sau rebel, după cum îi dictează interesele, contestă şi intră în luptă, devine motiv de apropiere sau de rivalitate" (Michel Foucault, *L'Archeologie du Savoir,* Gallimard, Paris, 1969, p. 138).

(88)Andre Jolles, *Formes simples.* Traducere din limba germană de Antoine Mărie Buguet, Seuil, Paris, 1982, p. 166.

(89)Alain Finkielkraut, „L'autobiographie et ses jeux", *in Communications,* nr. 19, 1972, p. 155.

(90)Julia Kristeva, „Le sujet en proces", *in Tel Quel,* nr. 53, 1973, p. 27.

(91)„Pactul autobiografic este afirmarea în text a acestei identități, trimițând în cele din urmă la numele autorului de pe copertă" (Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique,* Seuil, Paris, 1975, p. 26).

(92)Ge>ard Genette, „Le journal, l'antijournal", *in Poetique,* nr. 47, 1981, p. 317.

(93)Maurice Blanchot, *Le livre ă venir,* Gallimard, Paris, 1971, p. 275.

(94)Beatrice Didier, *op. cit.,* p. 46.

(95) Dacă exegeții genului s-au sfiit, în general, să propună o definiție a jurnalului intim, nu acelaşi lucru se întâmplă cu autorii propriu-zişi. Pe parcursul analizelor, ne-am referit în mod frecvent la ele. Iată alte câteva: „(...) o modalitate a moralei intime, o regulă de conduită în lume, o religie a personalității, un *parti-pris* literar şi o consecință a temperamentului de actor înnăscut pe care-l găsesc la Stendhal şi la toți cei care se confesează" (Paul Valery, *(Euvres,* I, Gallimard, 1957, p. 565); „Un semn al timpului. Jurnalul intim este forma cea mai comodă, cea mai indiscliplinată" (Robert Musil, *Journaux,* I, Seuil, 1981, p. 34); „(...) un gen cu anume convenții, ca şi nuvela, romanul,

teatrul" (G. Călinescu, *Cronicile optimistului,* E.P.L, 1964, p. 135); „După mine, *jurnalul* este un gen «u-topic» (dacă nu cumva această sintagmă e contradictorie în sine): el nu poate fi «situat». Genurile limitrofe lui îl

«absorb», până la desființare" (Ştefan Aug. Doinaş, „Micro-jurnal anti-jurnal", *in Caiete critice,* nr. 3-4, 1986, p. 54); *„Jurnalul* (jurnalul intim sau reportajul) nu este numai preferabil romanului, tragediei, poemei şi celorlalte genuri literare, pentru că e mai complet (în sensul că nu e voie să alegi) şi mai adevărat (în sensul că nu elimină realitățile care luminează, de fapt, sensurile), dar jurnalul este genul originar literar, genul tip, iar romanul, tragedia, poema sunt pervertiri ale jurnalului pur. Jurnalul este adevăratul gen literar" (Eugen Ionescu, *Nu,* Vremea, 1934, p. 279); „Un jurnal intim are, pentru mine, o mai universală valoare omenească decât un roman cu mase, cu zeci de mii de oameni. Faptele celui dintâi, fiind cu desăvârşire autentice şi atât de «personal» exprimate încât depăşesc personalitatea experimentatorului şi se alătură celorlalte fapte decisive ale existenței -reprezintă o substanță peste care nu se poate trece" (Mircea Eliade, „Oceanografie", *in Drumul spre centru,* Ed. Univers, 1991, antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu şi Andrei Pleşu).

într-un număr al revistei *Caietele critice* dedicat jurnalului intim, întâlnim şi două perspective româneşti din care jurnalul poate fi definit cu multă precizie: „Cea mai umană dintre toate acțiunile ^ conştiința gândindu-se pe sine ^ va fi interesantă în orice punct al parcursului său, dacă e vorba de o mare conştiință. Iar scripturalizarea acestui dialog fundamental cu noi-înşine se transformă din operație cu aparențe derizorii în victorie supremă a spiritului" (Mihai Zamfir, „Voiaj la runele jurnalului intim", *in Caiete Critice,* nr. 3-4, 1986, p. 126.), „(...) jurnalul nu este gândit şi nu-i scris ca o ficțiune, dar pe măsură ce se constituie printr-o scriitură spontană, jurnalul devine ficțiune, şi anume, *ficțiunea nonficțiunii"* (Eugen Simion, „Jurnalul ca ficțiune", *in Caiete critice,* nr. 3-4, 1980 p. 4).

...în sfârşit, o definiție prohibitivă: „Ceea ce nu trebuie să fie jurnalul: o punere la punct literară" (Andre Gide, *Journal,* Plâiade, 1954 p. 36).

PLURAL M **au apărut:**

1. Emile Durkheim ^ *Formele elementare ale vieții religioase*
2. Arnold Van Gennep ^ *Riturile de trecere*
3. Carlo Ginzburg ^ *Istorie nocturnă*
4. Michel de Certeau ^ *Fabula mistică*
5. G.W. Leibniz ^ *Eseuri de teodicee*
6. J. Martin Velasco ^ *Introducere în fenomenologia religiei* 7 * * * *-Marele*

*Inchizitor. Dostoievski ^ lecturi teologice*

8. Raymond Trousson ^ *Istoria gândirii libere*
9. Marc Bloch -*Regii taumaturgi*

10. Filostrat ^ *Viața lui Apollonios din Tyana*
11. Diogenes Laertios ^ *Despre viețile şi doctrinele filosofilor*
12. Ştefan Afloroaei ^ *Cum este posibilă filosofia în estul Europei*
13. Gail Kligman -*Nunta mortului*
14. 15. Jean Delumeau ^ *Păcatul şi frica*

16. Mihail Psellos ^ *Cronografia. Un veac de istorie bizantină. 976-1077*
17. Cicero ^ *Despre divinație*
18. 19. Elena Niculiță-Voronca -*Datinele şi credințele poporului român adunate şi aşezate în ordine mitologică*
20. * * * ^ *Carmina Burana. Antologie de poezie latină medievală*
21. Paul Zumthor ^ *Babei sau nedesăvârşirea*
22. Porfir ^ *Viața lui Pitagora. Viața lui Plotin*
23. E.R. Dodds ^ *Grecii şi iraționalul*
24. Jean Delumeau ^ *Mărturisirea şi iertarea. Dificultățile confesiunii. Secolele XIII-XVIII*
25. Thomas de Aquino ^ *Despre fiind şi esență*
26. I.-Aurel Candrea -*Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică*
27. Vladimir Petercă ^ *Regele Solomon în Biblia ebraică şi în cea grecească. Contribuție la studiul conceptului de* midraş
28. Emmanuel Lăvinas ^ *Totalitate şi Infinit* 29 * * * _ *Evanghelii apocrife* (ediția a Ii-a)
30. Jacques Le Goff*Omul medieval*
31. Jacques Derrida ^ *Spectrele lui Marx. Starea datoriei, travaliul doliului şi noua Internațională*
32. Gabriel Andreescu, Gusztâv Molnâr (ed.) -*Problema transilvană*
33. Seneca ^ *Naturales quaestiones. Ştiințele naturii în primul veac*
34. Cristian Bădiliță ^ *Platonopolis sau împăcarea cu filosofia*
35. Hans-Georg Gadamer ^ *Elogiul teoriei. Moştenirea Europei*
36.
36. Pavel Florenski ^ *Stâlpul şi Temelia Adevărului. încercare de teodicee ortodoxă în douăsprezece scrisori*
37. Eugenio Garin ^ *Omul Renaşterii*

38. Julien Ries ^ *Sacrul în istoria religioasă a omenirii*
39. Virgil Nemoianu -*Jocurile divinității. Gândire, libertate şi religie la sfârşit de mileniu*
40. Robert Dam ton ^ *Marele masacru al pisicii şi alte episoade din istoria culturală a Franței*
41. * * * -*Anticristul*
42. Lie Zi ^ *Calea vidului desăvârşit*
43. Cicero -*Despre destin*
44. Michel Vovelle ^ *Omul Luminilor*
45. Francoise Bonardel ^ *Filosofia alchimiei. Marea Operă şi modernitatea*
46. Tatiana Slama-Cazacu ^ *Stratageme comunicaționale şi manipularea*
47. * * * ^ *Trei apocrife ale Vechiului Testament*
48. Jacques Le Goff ^ *Sfântul Francisc din Assisi*
49. A.R. Radcliffe-Brown ^ *Structură şi funcție în societatea primitivă*

50. Francois Furet ^ *Omul romantic*
51. Hans-Georg Gadamer ^ *Actualitatea frumosului*
52. Plinius ^ *Naturalis historia. Enciclopedia cunoştințelor din Antichitate* (voi. I)
53. Arnold Van Gennep ^ *Totemismul. Starea actuală a problemei totemice*
54. Rosario Villari ^ *Omul baroc*
55. John R. Searle ^ *Realitatea ca proiect social*
56. Peter Sloterdijk ^ *Critica rațiunii cinice* (voi. I)
57. Isabelle Stengers ^ *Inventarea ştiințelor moderne*
58. Guglielmo Cavallo ^ *Omul bizantin*
59. Nicolae Corneanu ^ *Patristica mirabilia. Pagini din literatura primelor veacuri creştine*
60. Pierre Teilhard de Chardin ^ *Scrisori inedite*
61. Andrea Giardina ^ *Omul roman*
62. Sergio Donadoni ^ *Omul egiptean*
63. Anne Cheng ^ *Istoria gândirii chineze*
64. Artemidor Daldianul ^ *Carte de tălmăcire a viselor*

65. Dolores Toma ^ *Despre grădini şi modurile lor de folosire*
66. Silviu Rogobete ^ *O ontologie a iubirii. Subiect şi Realitate Personală supremă în gândirea teologică a părintelui Dumitru Stăniloae*
67. Plinius -*Naturalis historia. Enciclopedia cunoştințelor din Antichitate* (voi. II)
68. Jean-Pierre Vernant ^ *Omul grec*

69. Matei Călinescu ^ *Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade.*
*Amintiri, lecturi, reflecții*
70. H.-R. Patapievici ^ *Cerul văzut prin lentilă*
71. Norbert Elias ~ *Procesul civilizării. Cercetări sociogenetice*
*şi psihogenetice* (voi. I ^ *Transformări ale conduitei în straturile laice superioare ale lumii occidentale)*

72. Norbert Elias ^ *Procesul civilizării. Cercetări sociogenetice*
*şi psihogenetice* (voi. II ^ *Transformări ale societății. Schița unei teorii a civilizării)*
73. Ute Frevert, Heinz-Gerhard Haupt ^ *Omul secolului XX*
74. Augustin ^ *Prima cateheză. Inițiere în viața creştină*
75. Plinius ^ *Naturalis historia. Enciclopedia cunoştințelor din*
*Antichitate* (voi. III)
76. Ute Frevert, Heinz-Gerhard Haupt ^ *Omul secolului XIX*
77. Georges Dumerii ^ *Căsătorii indo-europene şi Cincisprezece chestiuni*
*romane*
78. Cristian Bădiliță ^ *Manual de anticristologie. Studii, dosar biblic, traduceri şi comentarii*
79. Grete Tartler ^ *înțelepciunea arabă (secolele V-XIV)*
80. * * * ^ *Originile creştinismului*
81. * * * ^ *Evanghelii apocrife* (ediția a IlI-a)
82. Paul Ricoeur, Andră Lacocque ^ *Cum să înțelegem Biblia*
83. Plinius *-Naturalis historia. Enciclopedia cunoştințelor din*
*Antichitate* (voi. IV)
84. Dominique Camus ^ *Puteri şi practici vrăjitoreşti. Anchetă asupra practicilor actuale de vrăjitorie*
85. Meister Eckhart ^ *Cetățuia din suflet. Predici germane*
86. Peter Sloterdijk ^ *Critica rațiunii cinice* (voi. II)
87. Augustin *-Despre iubirea absolută. Comentariu la Prima Epistolă a lui*
*Ioan*
88. Daniel Dubuisson ^ *Mitologii ale secolului XX. Dumâzil, Lâvi-Strauss, Eliade*
89. Mărie Capdecomme ^ *Viața morților. Despre fantomele de ieri şi de azi*
90. Vladimir Petercă ^ *Mesianismul în Biblie*
91. Evagrie Ponticul ^ *Tratatul practic. Gnosticul*
92. Iamblichos *-Misteriile egiptenilor*
93 * * * _ *Carmina Burana. Antologie de poezie latină medievală* (ediția a Ii-a)
94. Erving Goffman *-Aziluri. Eseuri despre situația socială*

*a pacienților psihiatrici şi a altor categorii de persoane instituționalizate*

95. Michel Foucault -*Hermeneutica subiectului. Cursuri la College de France (1981-1982)*

96. Moshe Idei ^ *Perfecțiuni care absorb. Cabala şi interpretare*

97. Alexandru Zub ^ *Istorie şi finalitate. în căutarea identității* (ediția a Ii-a)

98. Adriana Babeți ^ *Dandysmul. O istorie*

99. Plinius -*Naturalis historia. Enciclopedia cunoştințelor din Antichitate* (voi. V)

100. Andrei Oişteanu ^ *Ordine şi Haos. Mit şi magie în cultura tradițională românească*

101.Xun Zi ^ *Calea guvernării ideale*

102.Johann Martin Honigberger ^ *Treizeci şi cinci de ani în Orient*

103.

103. Adrian Marino ^ *Prezențe româneşti şi realități europene. Jurnal intelectual* (ediția a II-a, cu un post-scriptum al autorului)

104.Seneca ^ *Dialoguri (I)*

105.Jean Delumeau ^ *Liniştiți şi ocrotiți. Sentimentul de securitate în Occidentul de altădată* (voi. I)

106.Plutarh ^ *Despre oracolele delftce*

107.Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir - *Explorări în comunismul românesc* (voi. I)

108.Seneca ^ *Dialoguri (II)*

109.Ruxandra Cesereanu ^ *Decembrie '89. Deconstrucția unei revoluții*

110.Plinius ^ *Naturalis historia. Enciclopedia cunoştințelor din Antichitate* (voi. VI)

111.* * * ^ *întotdeauna Orientul: corespondență Mircea Eliade -Stig Wikander (1948-1977)*

112.Monica Broşteanu ^ *Numele lui Dumnezeu în Coran şi în Biblie*

113.Ruxandra Cesereanu ^ *Gulagul în conştiința românească. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste*

114.Gail Kligman ^ *Nunta mortului. Ritual, poetică şi cultură populară în Transilvania* (ediția a II-a)

115.Anca Manolescu ^ *Europa şi întâlnirea religiilor. Despre pluralismul religios contemporan*

116.Jean Delumeau ^ *Liniştiți şi ocrotiți. Sentimentul de securitate în Occidentul de altădată* (voi. II)

117. Seneca ^ *Despre binefaceri. Despre îngăduință (De beneficiis. De clementia)*

118. Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir - *Explorări în comunismul românesc* (voi. II)

119. Mircea Mihăieş ^ *Cărțile crude. Jurnalul intim şi sinuciderea*

**în pregătire**:

H.-R. Patapievici ^ *Cerul văzut prin lentilă* (ediția a V-a revăzută) Alexandru Zub ^ *Clio sub semnul interogației. Idei, dispute, figuri*

**www.polirom.ro**

Redactor: Gabriel Cheşcu
Coperta: Radu Răileanu
Tehnoredactor: Alexandru Popovici

Bun de tipar: noiembrie 2005. Apărut: 2005
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. Box 266
700506, Iaşi, Tel. & Fax (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;
(0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33, O.P. 37 • P.O. Box l-728, 030174
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

Valoarea timbrului literar este de 2% din preţul de vînzare ■ji se adaugă acestuia. Sumele se virează la Uniunea Scriitorilor din România, cont nr. 2511.1-171.1/ROL

Tiparul executat la Tipografia LIDANA, Suceava Tel. 0230/517.518, 206147; Fax: 0230/206.268

„Mircea Mihăieş este deopotrivă nonconformist şi teribil. Fire reactivă şi corozivă, capabil de violenţe de limbaj care îmbină într-o manieră foarte personală intransigenţa cu insurgenţa, Mircea Mihăieş nu a fost niciodată pe placul celor pe care i-a criticat. Nonconformismul său intransigent îl face incomod şi printre prietenii care nutresc partizanate politice, iar teribilismul său îi crispează uneori şi pe suporteri. Egal cu sine şi senin, Mihăieş bravează singur o lume care îl calcă pe nervi."
H.-R. Patapievici

„Ceea ce caracterizează scrisul lui Mircea Mihăieş este tensiunea permanentă între natura ironică a felului cum priveşte el lumea şi ceea ce aş numi grija constantă pentru treburile cetăţii. Un fost preşedinte al României l-a numit o dată, în prezenţa lui Adam Michnik, *mon detracteurpersonnel.* Este, în fond, o onoare să fii privit astfel
de diverşi oameni politici..."
Vladimir Tismăneanu

„Mircea Mihăieş are un echilibru ciudat, complicat. Ferm şi fragil în acelaşi timp. Delicat şi aspru, calm şi nervos, discret şi exploziv, risipitor şi cumpătat,

tandru şi cinic, jucăuş şi sobru. Toate acestea pot fi regăsite în scrisul său. Atunci când a dat peste o temă precum sinuciderea, ele au primit o consistență aproape brutală, de parcă s-ar fi trezit brusc în fața unei mari primejdii şi ar fi fost obligat să reacționeze instinctiv. Aşa s-a născut o carte scrisă cu splendoarea tăioasă, de gheață, a cruzimii, dar şi cu patosul febril al unei presimțite nelinişti."

Adriana Babeți

ISBN 973-46-0123-7

9789734601233

**EDITURA POLIROM**

www.polirom.ro 9789734 601233